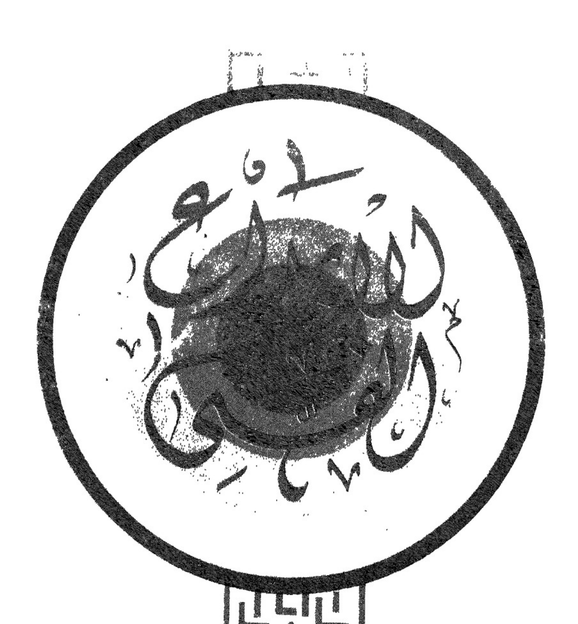


الدكتور
محمد عزيز نظمي سالم

الناشر: مؤسسة شباب الجامعة
للطباعة والتوزيع
ت ٣٩٤٧٢ الاسكندرية

الإبداع الفنى

الإبداع الفني

دكتور
محمد عزيز نظمي

١٩٨٥

الناشر
مؤسسة شباب الجامعة
للطباعة والنشر والتوزيع
ت ٣٩٤٧٢ بالإسكندرية

تقــــديم

كانت هذه الدراسة التى أوجزها فى هـــذا الكتاب وليدة معاناة علمية ترجع أصولها إلى عهد دراستى بالجامعة فقد كنت أدرس العلوم الفلسفية والنفسية والاجتماعية بكلية الآداب وفى ذات الوقت كنت أمارس الفن وأواصل دراستى الفنية بكلية الفنون الجميلة إلى أن وفقنى الله فجمعت بين هاتين الدراستين الفلسفية والفنية .

وبدأت مرحلة الدراسة المتعمقة عقب تخرجى من مرحلة الليسانس والبكالوريس ثم تفتحت آفاق المعرفة والثقافة بالاحتكاك الفنى والأدبى والفكرى و بمعايشة حركة إنتشار العلم والثقافة والفن ، ولقد حثنى دائماً أستاذ جليل له منزلة الأب الروحى على إرتياد هذا الميدان والذى أهديه صفحات الكتاب لأنها ثمرة غرسه ووفاء لأستاذيته . وقد قصدت منذ البداية إلى تحديد الهدف بوضوح أمام ناظرى أن أسد نقصا فى مجال فلسفة الجمال وتاريخ علم الجمال وفلسفة الفن والنقد الفنى .

وأنى أقدم لقراء العربية أهم مبحث من مباحث علم الجمال أو الأستطيقا حيث يكثر التجنى والخلط فى فهم وظيفة هـــذا اللون من الوان المعرفة . ولقد كانت الفرصة متاحة خلال قيامى بالتدريس بكل من جامعة المنيا وجامعة طنطا خلال العام الجامعى المنصرم لاستقراء مدى استجابة طلاب الجامعة وغيرهم من الدارسين والمهتمين بهذا النوع من الدراسة الفلسفية التى يمتزج فيها العلم والفن بصدد مشكلة من مشكلات مبحث القيم أو الاكسيولوجيا ألا وهى قيمة الجمال .

وتعتبر مساهمتى بهذا الكتاب جزء من مشروع كبير أردت به أن تستكمل المكتبة الجامعية لهذا العلم الناشىء والذى يعتبر حجر الزاويه فى الدراسة النقدية وفى دراسة الفن وتاريخ الفنون والنظريات الجمالية .

وحين فرغت من إعداد الخطوط العريضة للكتاب مستنيراً بذلك الجهد الأكاديمي الذى تفرغت لدراسته قرابة سبعة أعوام ليكتمل البحث - على قدر الامكان - لأن هذا الميدان يتميز بصعوبته وبطرافته أيضا - وخاصة أن البدايات الأولى لكل علم ناشيء تحتاج إلى تأصيل فلسفى ومنهج علمى ودراسة شاملةمتكاملة تستغرق جهداً كبيراً ووقتاً طويلا .

وعلى هذا النحو يمكن أن نقرر من البداية أن مجرد الاحساس بالجمال أو الشعور به لا يمكن أن يكون موضـــوعا لعلم الاستطيقا Esthétique أو علم الجمال كما يقـــرر ذلك أتيين ســوريو E. Souriau فى كتابه L'avevirdel'esthetique (P. 51) بقوله : « أن كان انطباع الجمال هو ما يميز الاستطيقا إلا أنه لا يمكن أن يكون موضوع الاستطيقا علما » .

ومن جهة أخرى نجد شارل لالو ch. lalo يحرص تماما على استبقاء مفهوم القيمة الجمالية ضمن موضوع علم الجمال بينما نجد الرأى المعارض له ممثلا فى رأى كل من ماكس دسوار Max dessoir وأوتيتس Witz ومن ثم نجد أن الاتجاه الأول يقول بأن موضوع الاستطيقا هو قيمة العمل الفنى بينما نجد الاتجاه الثانى يقول باستبعاد القيمة من موضوع الاستطيقا بوصفها فكرة تنصب على الأشياء أو منجزات الفن .

كما سنفرد كثير من قضايا ومشكلات علم الجمال من خلال كتاب آخر تستكمل إعداده عن تاريخ علم الجمال نشأته وتطوره .

ويتعين علينا أيضا أن نشير إلى دلالة كلمة استطيقا قبيل الخوض فى مشكلاتها فمعنى كلمة استطيقا ésthetique أو ésthetics مشتـــق من كلمة الحساسية الوجدانية هى Aesthesis ويعتبر أول من أستخدم مصطلح الاستطيقا هو

الفليسوف الألمانى الكسندر جوتلب بومجارتن (١٧١٤/١٧٦٢ م) للدلالة على هذا العلم وتفسيره كما نجد تعريفا شاملا للعلم فى دائرة الفنون يقرر «بأن موضوع الاستطيقا يهتم أساساً بأصول ومشكلات النظرية الجمالية خاصة تلك التى تتناول بالدراسة مشكلة طبيعة الجمال والقيمة الجمالية والتجربة الجمالية والعلاقة بين الجمال والصدق من ناحية وبين الجمال والخير من ناحية أخرى ».

ومما لا شك فيه أن هذه اللمحات عن العلم ومشكلاته تحملنا إلى أبواب مشكلة الابداع الفنى أو الجمالى التى تمتــبر بحق حجر الزاوية فى علم الجمال ، إذ أن مشكلة التذوق تأتى تبعا لها وكذلك مشكلة النقد والحكم تأتى بعدها ، بل أن محاولة تأريخ الفن والاتجاهات والمدارس الفنية يستند أساسا إلى الإبداع الجمالى .

وقد رأينا أن نقدم لكل حلقة من حلقات الدراسة بذكر النقاط العامة لتعين الدارس والقارىء على تتبع الأفكار فى جملتها ، وحرصنا على أن نشرح بإيجاز ونشير اشارات تاريخية إذا ما تطلب ذلك مع استعــراض مشاكل مناهج علم الجمال وطرائق البحث فيه على وجه العموم ثم تخصيص الدراسة للابداع والأسس الجمالية التى يقــوم عليها من خلال تتبع النظريات المختلفة على مر العصور ولم يفوتنا أيضا تناول آراء ونظريات الفلاسفة وعلماء الجمال ثم نختم الدراسة بإبراز مكونات العملية الابداعية والكشف عن ميكانزم الابداع الجمالى ونلحق الجزء النظرى بموجز مختصر عن تلك الدراسة التطبيقية للابداع الجمالى .

وحسبى من ذلك العمــل أنى للخير سعيت وللجمال رغبت وللحق أردت

وعلى الله قصد السبيل ؟

الاسكندرية أكتوبر ١٩٨٤ — د. محمد عزيز نظمى سالم

إذا ما حاولنا أن نكشف عن مدى اصالة الابداع الفنى عن الفنانين ، فيتعين علينا أن نتلمسه من خلال منجزاتهم الفنية ، اذ يكفى أن نتجول فى معرض أو متحف ونتأمل اللوحات والتماثيل أو ننظر إلى مناطق الاثار القديمة أو منشئات العمارة ، أو نرهف السمع إلى لحن موسيقى أو نقرأ قصيدة من الشعر أو قصة أو حتى نشاهد عملا مسرحيا حيث نتعرف من خلال تذوقنا للاثار الفنية على أسلوب العمل الذى يتشابه مع اسلوب الصناعة الحرفية سواءا بسواء ، ولكن هذا التشابه لا يشير الى التماثل بين أساليب الممارسة عند كل من الفنان والحرفى .

وبقدر مانعتبر أن الفنان هو الاصل فى العمل الفنى ، بقدر مايكون العمل الفنى معبرا عن هذا الاصل .

نحن انمـــا نلمس مدى اصالة الابداع الفنى عند الفنانين من خلال منجزاتهم الفنيـــة .

فما هو هذا الامر الذى يلتقى عنده أويختلف فيه كل من الفنان المبدع والحرفى التقليدى ، لاشك أن المصنفات الفنية والصناعات اليدوية والحرفية تتمثل فيها خاصية الشيئية فالشىء ماثل فى كل عمل فنى ، فى التمثال والحجر ، فى اللحن والصوت فى اللوحة والالوان — كما أن خاصية الشيئية تتمثل فى الانتاج الحرفى واليدوى ، ولكن ليست هـــذه الخاصية هى المدى أو المنتهى الذى يقف عنده العمل الفنى المبدع ، اذ أن الابداع يتجاوز مجرد الشيئية لان الفنان المبدع لايعنيه الموضوع أو الشىء الخارجى فحسب بقدر ما يحاول أن يرى الاشياء من خلال معطيات الحس ونقاء الرؤية الجمالية الفريدة المتميزة عن الشىء ذاته ، فالأثـر الفنى المبدع ليس شيئا جامدا بقدر مايكون أثرا لعملية خلاقة ، ويتصف هذا الاثر الفنى بالتجديد والابتكارية والتفرد فيشدنا اليه ، نفتح أعيننا لنتأمل ونعتز به

بالرغم من أنه يبتعد عما هو مألوف لدينا فستغرق فى وجود ذوقى يرتقى إلى قمة الشهود ، وحضور حقيقة العمل الفنى فنتمكن من قنص ذبذباته خلال هذه التجربة الابداعية الفريدة .

ولو تأملنا أسلوب العمل الفنى ذاته من حيث انه صناعة لها تقاليدها الفنية أى التكنيكية فاننا نراه يتشابه مع أساليب لصناعة الحرفيه اليدوية وهذا الامر يلتقى عنده كل من الفنان والحرفى من حيث أسلوب العمل .

وإذا ما تتبعنا تطور الفن التشكيلى ، فاننا نجـــد أن نقطة انطلاقه تبدأ من الانسان الذى يتمتع بموهبة الرسم أو القدرة الابداعية على التشكيل وفيما يتمثل هـــذا الانسان المبدع من موضوعات العالم الخارجى أو التخيل الابداعى فإن مايراه الفنان من اشياء وخيالاته كشجرة مثلا تثير طاقته الفنية فينطلق ليعبر عن تأثره بهذه الشجرة وما يحيط بها من انطباعات وهـذه الانطلاقه تصحبها موجه عارمه من التوتر النفسى الذى تهز كيانه الباطن ووجدانـه وتحفزه على الاتيان بحركات وسلسلة من العمليات الفنية ، استجابة لما رآه ولاحظه أوتخيله وما أحس به وأثر فى نفسه فيدفع الفنان الى أن يعبر عن تأثره بالفعل أو بالتعبير، فيستعين بقدرته على التشكيل والتصوير فى اكتشاف حقيقة الاشياء أو الموضوعات الجماليه ويتعايش الفنان التجربة الابداعية ، فالفنان التشكيلى من خلال معطى الحس ـ والمحسوس البصرى اكثرها تميزا ـ يتلقى الموضوع الجمالى أو الرؤيا الاولية فيتفتح وعيه ويقتنصها فيستيقظ وجدانه ويتوتر ويستعد للعمل وتختلف درجة أو حدة الحالة الوجدانيه التى يحس بها ، فقد تكون لمسة مباشرة أوحالة من التسلط الشديد يظل يؤرق الفنان حتى يقوم بالتعبير عنه ويقترن الانفعال الوجدانى بالرؤية الجمالية بتعبيرات حسية عصبية تجعله مرهف الاحساس له حدة الرؤيا ومقدرة على

التسجيل والترجمة المتكاملة للتكوينات الداخلية للموضوع تلك التى تعشوشبت عليها غلالة من الغموض فيعمل على جلاء غموضها وابرازها وتجسيمها أى ينتقل بها عن حالة السكون حالة الظهور أو من حالة الحمل المستور الى حالة الولادة الظاهرة واذا ما أمعنا النظر فى تلك الحالة الوجدانية التى يشعر بها الفنان . لتبيننا أن العمل الفنى يأتى أول ما يأتى كرغبة ملحة قوية لا يستطيع الفنان أمامها المقاومة فيلتقى بموضوعات الرؤيا الجمالية الخارجيه أو المتخيله لا يمكن تشغيلها فى تحقيق غرض عملى كما يفعل الحرفى أو التطبيقى لا يمكن له ينقلها بحذافيرها مثلما تفعل (آلة التصوير أو الكاميرا) ـ انما ليخلقها من جديد وهذا فرق أساسى بين الفنان المبدع والصانع الحرفى .

ولكن كيف يتم هذا الخلق أو ذلك الابداع ؟

ان الفنان التشكيلى يحاول اعادة التشكيل ، مستغلا فى ذلك الوسيط أو المادة بحيث يخرج الاثر الفنى فى النهاية محققا للصورة الاولية التى كانت موضوع حدس الفنان .

وتتدخل المادة وحضيتها الذاتيه كمعامل أصيل فى التجربة الفنية فأنها حينما تكشف عن ثرائها لحس الفنان المرهف تتيح له ممارسة قدرته على التشكيل والتعبير الحق فى حرية ومرونة ومطاوعة واستجابة سريعة ، فمثلا نجد أن سطح القماش الاملس قد لا يكون صالحا لان نرسم عليه شجره عجفاء غير ملساء وسرعان ما يطوع الفنان هذا السطح فيجعله صالحا لقبول صورة الشجرة غير الملساء وهذا ما يعرف لدى الفنانين بملمس السطح Texture ، واذا نظرنا إلى مشكلة المادة وتطويعها من زاوية أكثر شمولا فاننا نجد أن فى سيطرة الفنان عليها معنى أعمق يسجل انتصار الفنان على الطبيعة من حيث قدرته الخلاقة التى تهدف إلى تحقق

الفعل الارادى الذاتى أى ابداع عالم ليس كالعالم الخارجى ، عالم يستهدف تأكيد الوجود الانسانى فى مساراته وانطلاقاته الخصبة نحـــو العمل والفكر والخيال والـكشف والاختراع والوعى والتقدم وتنمية المدارك الذهنية والذوقية والحسية بما يؤكد قيم هذا الوجود الانسانى من حق وخير وجمال ومعرفة واستعلائه على عالم الطبيعة وموات الجماد لان موقف الفنان من شكل الاشياء الخارجية التى يمكن ادراكها ادراكا حسيا من زاوية الخط أو السطح أوالبنية Structure أووظيفته أو حركاته وسكناته ـ ليس موقف المعبر عن جوهر أو حقيقة الاشياء كما هى فحسب اذ أنه يحس بأن الاشياء كما تبدو فى الطبيعة ليست كاملة أو متكاملة فيسعى إلى اتمامها واكمالها وايضاحها مستخدما فى ذلك الخبرات الجمالية المتنوعة وحصيلة احتكاكه الدائم بعالم الحس واللون والحركة كرؤية وكسمع وكلمس حيث يتم التواصل أو تنشأ علاقـة بين الفنان بموضوع الرؤيا الجمالية التى يشعر الفنان بتفرد تجربته الجمالية فيثير فى نفسه اليقظه والانتباه والتفتح وبقـدر ثراء الفنان واصالته ورهافة ذوقه الفنى يكون أقدرعلى الاستجابة والتأمل الذوقى والاستغراق فيه بكل كيانه فيتغور اعماق الشىء بابعاده ويقتضى الحقيقة من الواقع والباطن من الظاهر .

ولعلنا نتساءل عن الطريق الذى يقطعه الفنان لكى يصل إلى التعرف على الحقيقة المتكاملة على الموضوع تلك الحقيقة التى يحاول ابرازها فى عمله الفنى .

ان الاجابة على هذا السؤال تحملنا إلى أبواب مشكلة الابداع الفنى ، وأول ما يصادفنا مع بدايات عمليه الخلق هو فعـل الاستغراق وهو يتمثل فى احساس الفنان الباطن بالشىء أو بالصورة الجمالية فى سياق التشكيلات وكتله من الاطارات الضبابية غير الواضحة تماما . وخلال هذا الاستغراق تذوب الصورة فى غمار

ذات الفنان ولا يلبث هذا الاحتكاك الفريد أن يتحول إلى نوع من الاتحاد بين الشيء والفنان يستقطب كل منهما الآخر ، فتملك الصورة على الفنان مشاعره ويملك الفنان على الصورة تدريجيا ارادة التعبير التى تتكشف رويدا رويدا وتتضح حتى يتجلى عنها الضباب الأولى .

وعلى هذا فحينما يبدأ الفنان فى التعبير عن الصورة تخرج حاملة لونه نتيجة للاختمار الشعورى الذى سبق الولادة الفنية المبكرة والذى يصاحب نمو وتكامل الصورة أو المولود من خلال التشكيلات التجريبية الفنية أو (الاسكتشات) وفى نهاية الأمر نرى الصورة النهائية وقد أصبحت الصورة الخارجية زائد الفنان فيكون هذا عملا فنيا له طابعه الفريد المتميز ودلالته الواضحة .

هذا من حيث التخطيط العام لأسلوب الإبداع ، ولكن قد تختلف النزعات والمدارس الفنية تبعاً لابرازها عنصر العملية الإبداعية دون الآخر ، فالبعض يهتم بعنصر التشكيل الخارجى ولا يلقى بالا إلى المضمون الذى يتمثل فيه تعامل الفنان مع الموضوع فيأتى عمله لا موضوعيا ولكنه يتسم بالصبغة الحية التشكيلية للظاهرة الجمالية أو الإنشاء كما هو الحال لدى أصحاب النزعة الهندسية أو المعمارية أو الذين يهتمون بالضوء والظلال أو اللون وتحليله كما هو عند التأثريين أو الانطباعيين impressionists وبعضهم يهتم بماهية الشيء أو بمعرفة طبيعته دون ما أهتمام بالأصول الفنية الموعية مثلا فى النزعة التعبيرية expressionism الساذجة أو الوحشية الفوفيزم Fauveism أو السريالية surrealism التى تقتصر على أبراز المضمون العقلى للموضوع . وسنرى من خلال الدراسة التجريبية لموضوع البحث مدى الإختلاف بين الفنانين من حيث درجة التأثر أو شدته ومعاناة التجربة الإبداعية وأسلوب التعبير عن الصورة أو الرؤى الجمالية . فمن استقراء

حالات العمل الفنى نتعرف على تاريخ العمل الفنى من خلال الفنان ونستكشف تجربيه فى الخلق والإبداع ويمكن أن نضع تصنيفا للفنانين من هذه الناحية يكون كفرض أولى نضعه على بساط البحث والتحقيق التجريبى فى هذه الرسالة :

(١) طائفة من الفنانين يترجمون انطباعهم أو تأثرهم ترجمة فورية تنصب فى العمل الفنى ذاته وكأن العمل الفنى أو التعبير يقفز من خـــلال الرؤيا الجمالية المباشرة على موضوع العمل الفنى .

(١) وطائفة أخرى يعانون من هذا التأثر ثم تمر عليهم فترة قد تطول أو تقصر من المعاناة إلى أن يختمر العمل الفنى قبل أن تتحقق الصورة ويمكنهم التعبير عنها — فالشكل ينمو شيئا فشيئا وينتقل من مرحـــلة لأخرى ويضيفون على الصورة عناصر أخرى من سابق تجربتهم ، ويعالجون موضوعاتهم الفنية من محصلة أعمالهم القديمة ويقومون بمحاولات من الحذف والإضافة والتمييز حتى يصل أو يكاد يصل إلى ما كانوا يبحثون عنه .

هذه هى المشكلة الأساسية فى هذا البحث أو بمعنى آخر هل يبدع الفنان الصورة ويترجم عنها بطريقة فورية مباشرة وكامله أى أنه الابداع لا يكتمل دفعة واحدة ويمر بمراحل معينة تنتهى بتكامل الصورة .

ويتعين فى هذا البحث التجريبى أن نصل إلى رأى فى هذه المشكلة من خلال الاستبارات أو الاستبيانات الميدانية التى أعددناها لبحث هذا الموضوع ، ويجدر بنا قبل أن نتعرض للدراسة التجريبية أن نلقى ضوء أكبر على مشكلة الابداع من خلال وجهات النظر المختلفة ومواقف المدارس فيما يختص بالإبداع الفنى . وأننا لا نسلم مقدما برأى من هذه الآراء إلا بعد روية وأناة وبعد ما يتكشف عنه

البحث الاستطيقى بمجاليها النظرى والتجريبى وما يسفر عنه من نتائج علمية واضحة وقوانين .

ومما لا شك فيه أنه يتعين علينا قبل الخوض فى غمار مشكلة الإبداع أن نبين أهمية هذا البحث ومنهجنا الذى التزمناه فى الكشف عن جوانبه للوصول إلى تفسير مشكلة الإبداع الفنى وهى بلا ريب حجر الزاوية فى الدراسات الجمالية .

ومن المؤكد أن الإبداع الفنى هو النبع الأصيل الذى ينطلق منه العمل الفنى فيكون معبرا بصدق عن نفسية الفنان وتفاعله مع البيئة بمفهومها العريض منذ كشف لنا من خلال هذه المعاناة روعة هذه الأعمال وما تنطوى عليه من أصالة فى الخلق والابداع .

ولعل فهمنا لطبيعة العمل الفنى وحقيقة الإبداع وغايته ؟ لا يتيسر الا بعد اتخاذ موقف تعسفى جمالى واضح ومحدد . وحاجة الفنان فى هذا الموقف لا تقل عن حاجة الناقد والفيلسوف وعالم النفس وعالم الاجتماع . من حيث دلالة العمل الفنى الذى يعبر عن رؤى جمالية مباشرة فى الحياة يتقدم بها الينا الفنان المبدع الذى صهرته التجربة وأنضجه التحصيل .

وعند محاولة التفسير لهذا الموقف يلتقى الفن والفلسفة من خلال الظاهرات أو العمليات الجمالية . ومن ثم فأختيار موضوع البحث محاولة لتفهم طبيعة هذا الالتقاء فى لون من الوان التعبير الجمالى هو الفن التشكيلى ولمناقشة القضية الأساسية فيه إلا وهى الابداع الفنى فيما يتصل بفنوننا التشكيلية المعاصرة .

ويعتبر موضوع البحث لون طريف من الدراسة الجمالية ، تمثل كل دلالة يدل ظهور منجزات العمل الفنى والآثار الفنية فى حياتنا الحديثة والارتباط بين

تمثل تطورنا الفكرى والحضارى ثم تمثل هذه المبدعات فى الأطار الإنسانى الخلاق .

ومما لاشك فيه أن ما أنتجه الفنانون من روائع كثير جدا ، لكن رغم كثرته ليستحق منا الوقوف على كيفية الانتاج الرائع ، لأن هذه اللوحات والمصنفات الفنية تعد مشاركة إيجابية وولادة جديدة يضيفها الفنان المبدع فى الحياة الفنية ولأنها أساس التقدير الجمالى لقيمة العمل الفنى ذاته ولنضج الفنان أيضا ، وبهذا العديد من الآثار الفنية المنتجة استطاع البعض أن يعرضوا لمظاهر حياتنا الفنية المعاصرة وأن يشخصوا دورنا الحضارى وأصالة من خلال الأطر أو الأنساق أو أنماط التعبير الفنى بابراز ملامح وسمات الشخصية الفنية ؛ وأيضا من خلال القضايا الإنسانية العامة .

والهدف من هذه الدراسة أبراز العلاقة بين عناصر الابداع الفنى ، بتوضيح وظيفة التعبير التى ترجع إلى الخبرة التكنيه والتدريب الفنى وبين قوة الحدس التى ترتبط مباشرة بالإبداع الفنى كخلق أصيل بدون ممارسة أو تدريب أو تعلم ، أو بمعنى أدق أننا نهدف أولا من هذه الدراسة إلى تفهم وتفسير العمل الفنى من خلال تعرفنا على ميكانزم العملية الابداعية ؟ ولقد أهتدينا بفضل التوجيه والارشاد العلمى إلى تحديد مشكلة الأبداع الفنى فى إرتباطها وابراز عناصرها الاولية ، وخصصنا مجال الدراسة الميدانية على التعبير التشكيلى .

ومما هو جدير بالأشارة أن هذه الدراسة تدخل فى نطاق الدراسات الجمالية من حيث اتصالها بالفن من ناحية الموضوع ، وفيما يتعلق بالمنهج وطرائق البحث فانها تنهج منهجا تكامليا ؟ ذلك لأن طبيعة موضوع البحث تمثل لقاءا بين الفن والفلسفة من خلال عملية نفسيه فى المجال والبيئة الاجتماعية للفنان ، ومثل هذا

الارتباط المنهجى لايجعـــل البحث خاصا بالفن والصيغة التشكيلية البحته ، كما لايمثل مسألة سيكلوجية فحسب بل هو يمثل أدق وأهم عملية فى الدراسات الجمالية بمجالها النظرى والتجريبى .

والكتابة فى علم الجمال أو فلسفة الفن تثير دائما تساؤلا يتصل بصفة الكاتب، هل هو الفيلسوف الذى يعنى بالقيم من حق وخير وجمال ؟ هل هو عالم الاجتماع أو الانثربولوجى الذى يدرس الظواهر الفنية من خلال البناء الاجتماعى والتغير الحضارى ؟ هل هو عالم النفس الذى يعنى بتفسير النشاط الفنى من خلال السلوك النفسى وبراعته من مثلا استجابه ؟ هل هو الناقد الذى يقيم ويقرر أحكاما جمالية على الاثار الفنية ؟ هل هو الفنان الذى يمارس العمل الفنى برهافة احساسه وشفافية مشاعره ، هل هو المتذوق الذى يبـــدى اعجابه أو عدم رضاه عن الاثر الفنى الجميل ؟ هل هو عالم الاثار الذى يكشف عن الطرز الفنية على مر عصور التاريخ ؟ هل هو الدين الذى يعنى بماهو حرام أو حلال من أشياء جميله فاضله أم غير فاضلة؟ وهل هو المصلح السياسى الذى يهتم بما ينبغى أن يكون عليه العمل الفنى بما يخدم قضية ما أو أيدلوجية فيه وما يجب أن يلتزم به الفنان فى عمله الفنان ؟ .

أن هؤلاء جميعا يتصلون بجانب واحد من جوانب المشكلة ، ولكن حقيقة المشكلة أن أحـــدا منهم ليس بقادر على أن يغطى جوانب المشكلة الجمالية بشمولهـا .

لذا يأتى هـذا البحث لينفرد بطرافة موضوعه وبصعوبته أيضا لينهج نهجـا جديدا فى معالجة مشكلة الابداع الفنى من خلال الدراسة الفلسفية لعـــلم الجمال بتناوله النشاط الابداعى للفنانين التشكيليين ، ولقد استوجب ذلك منهجا متكاملا

يمثل اللقاء من الدراسات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والاحصائية مع ممارسة الوان النشاط الفنى خاصة التعبير التشكيلي ونعني بذلك أن طرق البحث التى نهجناها تستند إلى دعامتين أولهما المنهج الفلسفى وثانيهما المنهج التجريبى ولكل منهما دلالة من ناحية عرض الآراء والنظريات والمذاهب الفلسفية فى اطار المنهج الأول ثم الاستعانه بأساليب وطرق المنهج الثانى فى الجانب التطبيقى للبحث باستخدام أساليب وطرائق العلوم الانسانية والاجتماعية خاصة علم الاجتماع وعلم النفس والاحصاء .

وتناولنا موضوع الدراسة فى أبواب ثلاثة :

الباب الأول ويختص بعرض تطور نظريات الابداع الفنى دراسة تاريخية نقدية وبيان تفسير الابداع الفنى فى العصور القديمة والوسيطة ثم عرض نظريات الابداع الفنى الحديثة والمعاصرة مع مناقشة هذه النظريات والتعليق عليها .

ولما كان تحديد الفترة الزمنية التى يبدأ منهـا تاريخ ظهور ونشأة النظريات أو المذاهب المفسره للابداع الفنى من الصعوبة بمكان ، سوى آراء هنا وهناك تكاد تتشابه بين الشعوب البدائية فى تاريخها الاسطورى استلهام ربات الشعر والجمال والحب والفن دون أن تأخذ خصائص النظرية أو وجهه النظر المنسقة أو النسق الفلسفى إلا مع بداية افلاطون الفيلسوف اليونانى القديم الذى خص الابداع والجمال بكثير من الآراء فى بعض محاوراته وأتى من بعده المعلم ارسطو الفيلسوف ليقدم تفسيرا فلسفيا للابداع .

يكاد يخلو العصر القديم إلا من رأى هذين الفيلسوفين العظيمين . ثم يأتى العصر الوسيط وتحتجب أوربا والعالم القديم عن مواصلة ركب التطور الحضارى

بينما نجد على النقيض ازدهارا وتقدما فى الحضارة العربية والإسلامية ولقد برز رأى ابن سينا فى بعض ما كتبه أو دونه عن رأيه فى العشق والوجود والخلق والابداع. ويعوزنا حقيقة كثير من المصادر المستكملة التى عنيت بتسجيل الاراء أو النظريات فى هذا الصدد سوى تأملات وخواطر لكل من افلوطين وتوما الاكوينى .

غير أننا نلمس فى عصر النهضة الاوربية حركة يقظة شامله انعكست فى البحث الفلسفى وفى النظريات والمذاهب حتى وجدنا تقنينا علميا لعلم الجمال بعيداً عن مبحث القيم واشتقاقا لغوياً لتسميته عند « بومجارتن » ولقد برزت آراء كل من « كانط » و « هيجل » و « ديكارت » و « يونج » و « فرويد » و « سانتيانا » و «برجسون» و « اردل جنكز » و « كروتشه » و « هوسيان » و « راسكين» و «أتين سوريو» و «هربرت ريد» و «اندريه مالرو » و «سارتر » و «ميرلوبنتى » و« كولنجوود»، كما اننا نجد تفسيرا لنظرية الابداع عند المدرسة الاجتماعية عند « دوركيم » و « شارل لالو » و « جروس و « لاسباكس » و « سبنسر » .

ويجمل الاراء السابقة لاتخرج عن إنتمائها لمدارس ثلاثة أما المدرسة الفلسفية أو المدرسة الاجتماعية أو المدرسة السيكلوجية . وأن كان ثمة إتجاه متميز ضيق ويعنى بالدراسة والبحث الجمالى أو الاستطيقى فى حد ذاته يقطع النظر عما قد يشربه من مؤثرات المدارس السابقة وتنصب دراساته على موضوعات الظاهرة الجمالية والحكم الجمالى أو بمعنى آخر يبحث مشكلات الابداع والتذوق والتقدير الجمالى فى ضوء تحليل المنجزات الفنيـة والتفسيرات المذاهب والمدارس الفنية بين الواقـع اللا واقع والمعقول اللا معقول والمشخص والرمزى .

وفى الباب الثانى نعرض تسجيلا العملية الابداع الفنى بحثـاً عن كيفيـة بداية التجربة ومعايشتها منذ اللحظات الأولى حتى تمام التعبير وفى الفصل الثانى نتلمس مكونات العملية الأبداعية وعناصرها الأساسية من خـلال إيضاح دور الحدس

فى الإبداع ، باعتباره وسيلة الكشف عن الرؤية الجمالية والصور الذهنية المتخيلة ابداعيا وعلى هذا فالصورة تعتبر موضوع الحدس الجمالى والحدس يعتبر وسيلة الكشف عن الصورة وللمادة أو الخامة أداة قابلة للتشكيل الابداعى لكى تستوعب الصورة بواسطة التعبير الابداعى التام بمعنى أن التعبير قالب واغة لترجمة الصورة الحدسية إلى صورة حسية وفى الفصل الثانى عرض لخصائص وسمات الموضوع الجمالى .

أما الباب الثالث فيختص بالجانب التطبيقى ومن خلاله نستعين بمناهج وطرائق البحث فى العلوم الإنسانية والمعملية والتجريبية والإحصائية لتسجيل التجربة الإبداعية والكشف عن ميكانزم الإبداع الفنى . ويشتمل الباب على فصل أول فى دراسة تطبيقيه للابداع والفصل الثانى فى عرض الإستخبارات والاستبيان والردود والإجابات والتفسيرات والتعليقات عليها ثم يلحق به فصل ثالث عن الجداول البيانية والرسوم التوضيحية ووسائل الإيضاح عن صور فوتوغرافية كمستنسخات للاعمال الفنية أو شرائح لها.

وفى النهاية تختم الدراسة ببيان النتيجة العامة للبحث ومجمل القول بهذا الصدد أنه قد تضاربت الأقوال وتعددت الآراء والمواقف بصدد الكشف وتفسير ظاهرة الإبداع الفنى من حيث هى فعل إنسانى ونشاط حيوى خلاق . فنجد ثلاث مدارس تهتم بدراسة الإبداع من زوايا فلسفية بحته أو سيكلوجية محضة أو اجتماعية فحسب . ولعل الدراسة التجريبية للعملية الإبداعية تضع الفرض العلمى فى محك التجربة والإختبار والتحقيق.

كما يصبح من الميسور على الدارسين أن يستنبطوا من العملية الابداعية مقوماتها الاساسية التى تنحصر فيما يلى : —

١) الفنان ذاته وقدراته واستعداداته الفطرية وحدسه الرهيف أو عيـانه المباشر .

٢) الخبرة الجمالية والتعبير والأصـول والقواعد والتقاليد الفنيـة الموروثة ومهارة المرونة والتكنيك .

٣) المادة أو الوسيط المادى المحسـوس من خامات أو عناصر مادية كالحجـر والمعدن والقماش والألوان .. الخ ..

٤) الصورة وهى موضوع الحدس الجمالى ومحصلة الرؤيه الفنية التى يقنصها الفنان من خلال وجدانه وخياله المبدع .

وتتم العملية الابداعية عن علاقة ديالـكتية بين عنصر الذات المبدعة وبـين الموضوع من ناحية ومن ناحية أخرى بين الذات والمادة الوسيطة أو الشىء المادى وبلا شك أننا أمام هذه الواقعة نتساءل عن العمل الذى يتميز به الفنان المبدع وبين العمل الفنى المقلد أو الذى يغلب عليه النصحة والمحاكاة . وسرعان ما يتضح أمام هذا التسـاؤل حجة فحواها أن الفعل أو العمل الابداعى ليس عشـوائيا وإنما يخضع لتوجيه ما . فإذا لم يعتمد على مهارة الفنان فإنه يعتمد على قوة الحدس أو الالهام أو شىء يختلف عن الوعى والحس العادى.

وقد سادت بعض النظريات قديما التى تذهب إلى القول بأن العمل الفنى كان الهى يستوحيه الفنان من ربات الشعر والجمال . ولـكن المغالاه فى هذه النظريات التى تحلق فى الفضاء قد يستغرقنا فى متاهات وعروض متضاربة ومرجع الخلط بين النظرة اللاهوتية « Theology » . بين النظرة الجمالية (الاستطيقية) هى أن اصطلاح الخلق أو الابداع قد اختلط بالمفاهيم الدينية فأصبحت الكلمة تشير إلى

معنى مقدس، ولكن ثمة فارق جوهرى بين الصنع« Fabrication » وبين الخلق «Cration» ولما كان هذا التضارب فى معنى الكلمة فإننا نعنى بالقول أن الفنان يعمل لوحة أو تمثالا أو أن الشاعر يقرض قصيده أو أن الموسيقى يؤلفه لحنا . باعتباره أعمالا لا لتحقيق غاية بل بقصد وبشعور بالحرية وبادراك الفنانين المبدعين أنفسهم بما يفعلون وبما سيتمخض عن عملهم الفنى.

ويحسن بنا أن نستخدم كلمة الابداع بدلا من كلمة الخلق أو الصنع، ذلك لما قد يحدث من خلط بين المعنى الدينى لكلمة خلق والمعنى الاستطيقى ومن ناحية أخرى أن اللغة العربية ثرية فى مفرداتها وكلماتها واشتقاقاتها بحيث يمكن استخدام مصطلح الابداع للدلالة على العمل الفنى الابتكارى .

ونقطة البداية فى العمل الفنى هى توفر شحنة انفعالية عند الفنان كما قد يتم خلق العمل الفنى فى عقل الفنان فيكون صورة خيالية فى رأسه فإذا وجد فى العالم الواقعى تصبح الصورة حقيقية. فالفنان ينشىء مخططا للصورة أو اللوحة أو التمثال ويكون بمثابة مشروع تخطيطى فى الذهن أو على ورقة ، فاذا ما تم التنفيذ أو التعبير نقول أن التصميم « deagin » لا التخطيط الأولى للصورة التى فى الذهن تجسمت أو أنها أصبحت موجودة فى شىء ما لا فى الذهن بل فى مادة محسوسة يمكن إدراكها حسيا ، ولا بد من تدخل الخيال فى الابداع الفنى والخيال لا يبالى بوجود فاصل بين الحقيقى وغير الحقيقى من الموضوعات والصورة ، كما لا يبالى بوجود حد فاصل بين الرغبة والنفور .

وتنقسم التجربة الخياليه الشاملة فى ذاتها إلى :

أ) تجربة حسية محدودة قد تكون تجربة رؤية أو مشاهدة حسية انطبعت فى

ذات الفنان أقرب إلى التذكر لكنها تتميز بتحريف وتبديل فى عناصر الأشكال والموضوعات .

ب) وتجربة خيالية لا محدودة وهى التجربة الابداعية الأصيلة وتتميز بالابتكارية والتفرد

وعلى هذا نتبين أن الصورة الجمالية تأتى بعدما تتحد بعنصر الخيال المبدع وتأخذ فى الاكتمال تدريجيا عن طريق التعبير ، الذى يمارسه الفنان ويتنابه إزاءها شعور بالحرية وشعور آخر بالقهر ، فثمة شعوران متناقضان أولهما يدفع الفنان المبدع إلى التعبير عن الصورة دون أن يتقيد بقواعد مدرسية أو نزعات أكاديمية معينه وثانيهما شعور بالانحسار فى دائرة الصورة وعدم القدرة على الفكاك منها وتسلطها على كافة مشاعره واتجاهاته السلوكية ، لذا فالفنان دائم التوتر إحساساته على طرفى نقيض بين قدرة عظيمة وعجز للغاية ، بين شعور بالحرية اللامحدودة وبين قيود وحدود ولقد لمسنا فى صفحات الدراسة التجريبية خاصة فى الاستبيان لفئات الفنانين التشكيليين هذا التناقض الوجدانى الذى كان ينعكس فى الحاله السلوكية بوضوح.

كما أننا نلمس فى إجابات الفنانين والنتائج التطبيقيه للاختبارات والاستبيان ثلاث تيارات مختلفة يسير كل منها فى اتجاه خاص ، يظهر أحدها صورة النزعة الحدسية وأصحابه هم الحدسيون وتبلغ نسبته ٢١٪ وهم القائلون بالحدس الكامل للصورة وتتمثل فيهم النزعة الذوقية كانت عن حالة الالهام أو التفتح أو الجلاء البصرى للرؤى الجمالية والصور التى يثرى بها وجدان الفنان المبدع ، والذى يقوم بإخراجها وطبعها على مادة وسيطة.

وثانيهما اللاحوسيون وتبلغ نسبتهم ١٧ ٪ وهم القائلون بالخلق التدريجى للصورة بدون حدس وتتمثل فيهم النزعة التكنيكية البحتة فى الفن والاهتمام بالمهارات والقدرات والخبرة المكتسبة فى مجال التشكيل الفنى .

وثالثهما القائلون بالحدس الضبابى للصورة واكمالها تدريجيا عن طريق التيسير وتبلغ نسبتهم ٦٢ ٪ وهم غالبية عظمى بالنسبة للفئتين السالفتين.

ومن خلال إستقصاء مجموع حالات التجارب الإبداعية التى يعيشها كل فنان مبدع يمكن أن تحقق فرضا علميا يشير إلى ما يمكن تسميته بالقانون العلمى لتفسير نشأة العمل الفنى وكيفية تطور الأثر المبدع وبواسطته نفسر مسـألة الإبداع الجمالى وتبين العلاقة بين الصورة والتعبير أو بمعنى آخر مشكلة وجود الأثر الفنى. كيف ينشأ ... ، ولماذا يتغير ... ، وما هى غايته ... ، وهل يشترك مع غيره من الموجودات كما لو كان كائنا يأخذ حظه من التطور وينزع بفطرته إلى الوجود بطبعه من العدم ، ساعيا إلى تحقيق ماهيته أو كماله الوجودى . والذى يحققه بالعمل الفنان المبدع عن طريق مجموعة من القدرات والقوى والاستعدادات تدفع بالأثر الفنى دفعا إلى الظهور ، وكأننا نستلهم رأى ابن سينا من سياق فلسفته فى الحب والخير والجمال حين يؤكد وجود دافع قوى هو «العشق» الذى يدفع بالكائنات و الظهور وتحقيق كمالها الوجودى الخاص بها ويفسر وجود الموجودات حية وغير حية ـ عاقلة وغير عاقلة أرضية أو سماوية ، ويؤكد أن الموجودات تعشق الوجود وتفر من العدم . فسائر الموجودات من حيث هى غاية لوجودها نازعة إلى الظهور ولكنها وحدها قاصرة على أن تحقق ذلك الكمال ومفتقرة إلى من يحققه لها . وإنما تصدر من الله بفعل مبدأ الفيض الوجود».

لذا ينبغى أن ينظر إلى العمل الفنى ليس باعتباره أداه أو مدرك حسى يصنعه

الفنان بل باعتباره شيء موجود فى ذات الفنان مخلوق من عمل خياله . وهو ليس تجربه خياليه مرئية فحسب . بل تجوبة خياليه شا له . فاللوحة الفنيةوحدها ليست هي العمل الفني بالمعنى الصحيح إذا ما عزلنا التجربة الجاليه أو الفعلى أو التعبير التشكلى عن الأثر الفنى أو بمعنى أدق إذا ما تجاهلنا الإبداع الأصيل كتجربة حسة فى العمل الفنى .

صحيح أن أساس العملية الإبداعية تأثير حسى أو تجربة حسية (بالفن) إلا أنه بفضل الحدس أو الإدراك المباشر (أو الفيان) الذى يقوم بتحويل هذا التأثير العرض الى فكرة أو صورة فى ذهن الفنان وبفضل عامل المخيله تتميز هذه الصورة بقسمات إبتكاريه وأصيلة ، والجانب الحسى فى التجربة الجمالية هو ما يسمى بالعــــامل النفسى أو السيكوفيزيقى للصورة (مثل الإحساس برؤية الألوان والأشكال والملمسات) أو بمعنى شامل التجربة الحسية الإنفعـــالية التى تعترض الفنان عندما يشرع فى الرسم. ولولا مثل هذه المرحلة أو الشحنة الانفعالية لما أمكنه للتجربه الجالية من خلال إحساس الصورة أن يتجسم أو يتم التعبير عنها من خلال الرؤية الفنية والرسم معا ، وما أشبه تلك الرؤية الجالية بما هو متواتر عن الأساطير التى تحكى معجزة الرؤية التى يستحضرها الذهن فى يقظته أو منامه أثناء الحلم ، فالفن يثرى ذهنه ووجدانه بشتى الصور المرئيات الموجودة والمرئيات التى لم توجد بعد وكثيراً ما يختلط الخيال المبدع بالواقع فى عين الفنان .

ولقد أفادت الخطوات التى توصل اليها البحث العلمى فى ميدان الكهربة وعلم الضوء عندما تطورت أسباب البحث لظاهرة الرؤية البصرية وأكتشاف الخلية الكهروضوئية بمعرفـــة « ماى » عام ١٨٧١ ومن قبله أكتشاف « بازيليوس » عنصر السيلنيوم .

ولقد أدت هذه الكشوف إلى أمكان أرسال صورة واسطة تسليط أشعتها عن طريق مجموعة عدسات إلى مجموعة خلايا من السيلنيوم التى تتأثر كل خلية منها ذاتيا وتختلف طبيعة الجزء الموجه اليها من أشعة الصورة وقد تمكن العالم « نيبكوف » فى عام ١٨٨٤ من أن يحلل الصورة على هيئـــة شرائط من الظلال والأضواء بفعل تحويل الطاقة الضوئية إلى طاقة كهربية ومن بعده واصل كل من العلماء « لوب بيرد » ، «وماركونى » ، « وبراون » أبحاثهم التى أدت إلى أكتشاف تفسير ظاهره الكهروضوئية التى تتلخص فى أن بعض المواد مثل « السيزيوم » و « الروبيديم » تبعث الكترونات إذا ما سقطت عليها أشعة ضوئية فيصبح من الممكن رؤية الصورة بالتقاط الموجات الضوئية إلى تيار كهربى وأرسالها على الفضاء بالاستعانة بموجات الراديو ثم إعادة تحويل هذه الموجات الكهربية إلى موجات ضوئية . وقياسا مع الفارق نجد أن العين عند الفنان بمثابة كاميرا أو جهاز عضوى يحول الموجات الضوئية إلى اشارات كهربية مناظرة للجزئيات المختلفة للصورة وهى تشبه إلى حد ما آلة التصوير الفوتوغرافى فلهـــا مجموعة عدسات تركز الصورة على لوح حساس وهو جزء من صمام أشعة «الكاثود» يعرف بصمام «الكيداء» أو «أرتيكون الصوره» أو « الايكونسكوب» أو « الاورينكونسكوب » وتعمل صمام الكاميرا مستعينا بدوائر كهربية منظمة حتى يمكنه تحويل الموجات الضوئية إلى موجات كهربية مناظره ، وبالنسبة للالوان يمكن تحليلها إلى موجات كهروضوئية ومزجها ببعضها لذا توجد بالعين صمامات « اورتيكون » أمام العدسة مرشح خاص يسمح بمرور الضوء الأحمـــر والآخر للاخضر والثالث للأزرق وتوجد مادة فسفورية ويتجه كل ضغط من ضغوط الصورة إلى الصمام الخاص به فيكون هناك ثلاث صور لكل منها لون خاص ، ولكن لايجاد الصورة النهائية أو المنظر العام تركب الصور الثلاث ، بعضها فوق بعض بإسقاطها على شاشة أو

ساتر بواسطة المرايا والعدسات فنحصل أخيراً على صورة واضحة متكاملة ذات ألوان متناسقة .

وبهذا الكشف العلمى يصبح من الممكن أن نلقى بعض الضوء عن كيفية إدراك المباشر أو الغير مباشر للرؤى الجمالية وعن تركيبية الصورة الفنية فى الذهن فى مرحلة ما قبل التعبير ، فلا شك أن الوظيفة العضوية للذهن تمتد من مجالات الفكر والتصور إلى أفاق الحس والشعور ، والسبيل إلى ذلك معطيات الحس المتصلة أتصالا مباشراً بالجانب التشكيلى من ناحيتى البصر واللمس .

وقد رأينا من قبل أنه ما يزال فهم طبيعة عملية الابداع وتطورها محدوداً وقد تنوعت الآراء وتعددت المدارس والاتجاهات ، إلا أن الباحثين على اختلافهم الذين سبروا نمو مجالات العملية الابداعية . استطاعوا أن يصفوا عملية الإبداع على إمتداد مراحلها المختلفة وهى :

(١) مرحلة الاعداد Preparation وتبدأ بالبحث عن الرؤية من عديد الأشياء بالموضوعات فى العالم الخارجى .

(٢) مرحله الكون « Inculbation » وهى مرحلة الاختمار والامتصاص الشعورى واللاشعورى .

(٣) مرحله الأشراق « Tllumination » وفيها تنبثق الشرارة أو الومضة الابداعية أى لحظة إقتناص الصورة الجمالية .

(٤) مرحلة التعبير Expressou والتحقيق وهى إبراز الصورة إلى حيز الوجود والظهور وعلى الرغم مما يؤكده جمهرة الباحثين من فعل الابداع فان هناك

من الاتجاهات أو المفسرين من يستهدف تفسير العملية الابداعية على مبادىء حسية ومنهم من يستعين فى تفسيره على مبادىء عقلية، والمذهب الأول يرجع فكرة الجمال إلى الحس فيقيم الجمال أما على الحساسية الطبيعية أو على العاطفية . والمذهب الثانى يرجع الجمال إلى المطلق بمعنى أنه أما حالة نفسية حادثة بالارادة الإنسانية وأما الهام وعبقرية تهبط على الفنان أو الشاعر من حيث لا يدرى .

ولنا أن نستبعد المذهب الذى يقيم تفسيره الجمالى على الحساسية لأن الحساسية جزئية ومتغيرة تختلف من ذات الأخرى ، فلا يمكن أن نستنبط منها قانونا كليا ضروريا كالذى يفتقر اليه فلاسفة الجمال . ثم أن هذا المذهب أيضا يرد الجمال إلى اللذة والمنفعة فيمحو كل تمييز بين بواعث الفضيلة وبواعث الرذيلة — أما المذهب الذى يقوم على العاطفة فإنه كالمذهب السابق ، إذا يعرض على الارادة أو الذات الإنسانية منفعة حية هى الرضا والاعجاب النفس ولكن العاطفة متغيرة نسبية لا تصلح مقياسا للجمال أو للقبح .

أما المذهب الذى يقيم الجمال على الارادة الانسانية من حيث هى حالة نفسية عارضة . فان ذلك يعنى إخضاع كل نشاط تقوم به الارادة إلى الذات الفردية وهى متغيرة تختلف من ذات لاخرى . فإذا ما تصورنا أن الفن ينبثق عن ذات غير إنسانية فمن العبث أن نحاول إخضاع الجمال إلى قانون أو ما يشبه الغرض العلمى .

ما هو أذن المبدأ الاستطيقى (الجمالى) الذى نستند اليه فى فهمنا للنشاط الفنى وللابداع الجمالى ؟ ... شىء واحد يمكن أن نبرزه هو الارادة الخلاقة أو الدفعة الابداعية . ولكنه ما هى تلك القوة التى يتصف بها كل فنان مبدع ؟ ... أنه يمكن إرجاعها إلى معنى الرغبة الملحة فى أبراز الوحدة الجمالية بين شهود الرؤية الجمالية

للصور وبين وجود هذه الصورة معبراً عنها تعبيراً فنيا . كما تدعم هذه القوة الذوقية بعض المواهب الطبيعية فى الانسان كالمهارات الابداعية والخبرات الفنية وعوامل إجتماعية أخرى مكتسبة . ولكن لا تقوم لتلك الرغبة الجمالية قائمة إلا بوجود عامل الحرية وعامل الخيال وعامل التركيب ثم عامل المادة أو الوسيط المادى وأخيرا عامل التكنيك والخبرة الجمالية كشروط جوهرية للابداع الفنى .

ولكن إذا كانت الرغبة هى أبراز الصورة الجمالية من مجال القوة إلى الفعل من مجرد كونها تصورا عقليا إلى أثر حسى ؟ فما السبيل الى ذلك ؟... وكيف يمكن أن تكون هذه الرغبة دافعا نفسيا إلى العمل والتعبير ؟ .

يمكن ذلك لا بواسطة العقل وحدة ولا بالحس وحدة ، بل بالحدس الذوقى لموضوعات الرؤى والصور الجمالية — ولطول الممارسه الفنيه وشفافيتها بالاضافة إلى مهارة التكنيك والتفاعل مع البيئة والواقع والطبيعة كل هذا من شأنه أن يبرز آثار العمل الفنى ويكشف عن مكنون الفنان المبدع .

مناهج علم الجمال (١)

لكل علم منهج للدراسة ولابد من استعراض منهجي لطرق البحث فى مجال الدراسات الجمالية ونتبين من أن هنـــاك طرق أو مناهج مختلفةاستخدمت فى موضوع البحث .

غير أن هناك فريق من المشتغلين بالدراسات الجمالية يقول باستحاله قيام منهج محدد لدراسة الجمال وهم يندرجون تحت طائفه اللامنهجين وهم أصحاب النظرية الصوفية والنظرية التأثرية فى الفن .

أما الطائفة الآخرى أصحاب المنهج الجمـــالى وهم التجريبيون والوصفيون والتحليليون والوضعيون والمياريون والدوجماتيون والنقديون والتكامليون فهم يرون أمكان قيام منهج للدراسات الجالية .

أولا : الموقف اللامنهجى

النظرة الصوفية :

ويرون أصحاب هذه النظرة أن العقل عاجز عن إدارك الجمال ، لذا يستبعدون محاولة العقل لوضع منهج ، لأن الجمال يتجاوز العقل ، وإنما ندرك والجمال الجذب والوجد والكشف ، والفن نوع من العبادة أو القدسيه ، ويشترك معهم أصحاب المذهب الحدسى من فلاسفة ، إذ أن الجمـــال ينبع من الوجدان والقلب لامن العقـل أى من تجربة الشعور لا من تجربة العقـل ، أى من الألهـام والعبقرية لا من التأمل .

(١) فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ـ تاليف الاستاذ الدكتور محمد على أبو ريان القسم السادس .

ويرون أصحاب هذه النظرة أنه من المتعذر تذوق الجمال ، وعليه يستحيل وضع المنهج ، فالجمال ليس موضوعا للدراسة ،لأنه حالة من التأثر :

ثانيا : الموقف المنهجي

على اختلاف التيارات والاتجاهات والنزعات بصدد أمكان قيام منهج لدراسة الجمال ، فان حركة تطور العلوم التجريبية والاستقراء العلمى والاتجاهات المعرفية المستحدثه فى العلم أمكنهـا أن تقدم بعض الوسائل المنهجية والبحثية للدراسات الجماليـــة .

ولقـد تنوعت الاتجاهات المدرسية القائله بأمكان قيام المنهج العلمى لدراسة الجمال وفيما يلى هذه الاتجاهات .

اصحاب علم الجمال التجريبى :

وقد حاول فخنر قيـاس شدة الاحساس عن طريق قياس بياناتها الموضوعية الـكمية ، وتتدخل التجربة ميدان علم الجـمال ، وكذا استخدام المتوسط الذهـبى والاشكال الهندسية لمحاولة وضع أساس أو مقاييس كمية للظاهرات الجمالية .

(٢) اصحاب المنهج الوصفى أو التحليل :

بمحاولة الـكشف عن القواعد والمبـــادىء التى ينبغى أن يتمرسها الفنان فى إنتاجه ، وذلك بمحاولة ايجاد تفسيرات وتحليلات للعمليات الجمالية لعملية الابداع أو التذوق أو الحكم .

(٣) اصحاب المنهج الوضعى :

ويرون أن مهمة عالم الجمال هى الوصف والتفسير لا الحكم على الاشياء فى ضوء الجنس والبيئة والزمان .

(٤) اصحاب المنهج البوجماتى والنقدى :

ويعتبر «افلاطون» أول من وضع مثالا أعلى للجمال تشارك فيه الاشياء الجميلة المحسوس — أما «كانط» فانه يضع المثل الأعلى باعتباره أول أو مسبق على التجربة الجماليـــة .

(٥) اصحاب المنهج الميعارى :

ويعتبر «فونت» « Wnndt » أول من أطلق هذه التسمية، حين تناول دراسة القيم أى الحق والخير والجمال :

وهذه النظريات المنهجية بصدد طرق ووسائل البحث العلمى فى مجال الدراسات الجمالية ، نقف جميعها موقفا من زاويه واحدة دون نظره شامله لطبيعة موضوع الدراسة الجمالية وقد أفادتنا هذه الاتجاهات فى دراستنا المنهجية السابقة وفى انتقاء أفضل الوسائل والطرق والمناهج عند بحث موضوع الابداع وقد انتهجنا نهجا تكامليا فى مجالى البحث النظرى والتطبيق [1] .

---

(١) المرجع السابق .

منهج البحث فى الإبداع

ظلت قوى العقـــل البشرى وملكاته وغرائزه واستعداداته بمثابة علامات استفهام، وكانت معظم التفسيرات أو الشروح مستقاه من آراء ومذاهب الفلاسفة القدماء بل وحتى بين المحدثين منهم والمعاصرين ، فقد سادت فى العصر اليونانى أفكار ونظريات أفلاطون عن النفس وقواها المتعددة وتمايزت قوى النفس عن سائر الأنشطة العقلية ، ولم يكن يستطيع أى مفكر أو فيلسوف أو معلم أو سياسى إلا وينظر للانسان والسلوك الإنسانى إلا من هـذه الزاوية ولم يكن هناك سـوى المنهج الاستبطانى أو المباطنة أو التأمل الذاتى للتعرف على الملكات والقدرات غير أن هذا السبيل لم يؤدى إلى نتائج ذات قيمة فى العلوم الحديثة . فقد ذهب بعض المفكرين إلى القول بأن الإنسان يتمتع بعدد من القوى أو الملكات يبلغ عددها سبعة وثلاثون ملكة تتضمن الميول الفطرية والعواطف المدركة والملكات التأملية التى يدل عليها تلك النتوءات والخلايا المعقدة فى جمجمة الرأس.

والثابت قطعا أن الغموض والابهام أحاط ببعض هذه النظريات القديمة مثل نظرية القدرات أو الملكات العقلية التى بنيت أساسا على التصورات والتأملات العقلانية التى لم تخضع البرهنة أو التحقيق التجريبى ومن ثم نجم عن ذلك كثير من الأقوال الشائعة والتصورات الغامضة ، إلى أن حدث انقلاب فى طرائق البحث والتفكير المنهجى وأمكن إستخدام أفضل مناهج فى القياس العلمى والتجارب العلمية وأصبح بالإمكان قياس وتفسير مظاهر الســلوك الإنسانى وكثير من قدراته وملكاته .

ولقد كان لتأثير النظريات الأنثربولوجية عن العقلية البدائيـــة ودراسات

(ليفي برول) عنها أن كشفت النقاب عن كثير من الخصائص العقلية المجتمعات الانسانية ووجهت الاهتمام نحو قياس الفروق الفردية والخصـــائص والسمات الفيزيقية أى الجسمية « Physical » والأنماط السلوكية وشهد القرن التاسع عشر ثورة عارمة فى ميادين العلوم البيولوجية والاجتماعية والفسيولوجيـة (وظائف الأعضاء) تركت بصماتها فى العلوم وألوان المعرفة الأخرى . ولقد كان لنظريات « داروين » و «ماندل » و« جالتون » ما أضاف للعلم الشيء الكثير .

وبعدما كانت العلوم تأخذ بنهج التأمل العقلى والاستنباط القياسى ، أخذت تنبذ التـأمل الاستبطانى والقياس المنطق الصـورى وتستخدم طرائق البحث التجريبي والاستقراء[1] العلمى والمشاهدة والملاحظة والتجريب فنجد أول معمل نفسى للابحاث بمعنى الـكلمة كسابق إشارتنا بنشأه « Wundt » فونت بمدينة (ليبزج) وهكذا كان لطرق البحث المعملية أثرها قد الوصول لنتائج هامة وحاسمة فى مجال العلوم السلوكية وبفضل هذه الدراسات وما توصل اليها من نتائج أن أصبح بالامكان التنبؤ العلمى ومن الأختبارات المعملية ما قام به« Binet - sinons » نحو قياس القدرات العقليـة كالذكاء أو الفهـم والاستدلال ولقد أفادت بحوثه وتجاربه فى دراسـة النمو النفسى و «ترمان» «L. Terman» يستخدم إختبارات «Binet» ويطورها ويعدلها بما يستطيع قيـــاس القدرات العلمية لدى الأفراد «Standard Revision of Binet» ولم تقتصر الاختبارات على الأفراد فحسب بل على الجماعات الانسانية كذلك .

ومنذ عهد قريب ليس ببعيد إنحصر اهتمام علماء النفس بظاهره الشعور ولـكن قدر للدراسات النفسية التى تناولت الشعور بالدراسة أن تعدلت وتحولت إلى دراسـة السلوك والنشاطات الانسانيـة العقلية حتى بالغت المدرسة السلوكية

(١) Induction

« Behavirourism » فى إنكارها للشعور بالمرء ، وتقف الدراسة التكاملية أمام المنهج السيكولوجى موقفاً خاصاً من حيث دلالة السلوك النفسى على مظاهر الحياة العقلية الشعورية واللاشعورية للانسان ، باعتبار أن الفن محصلة سلوك انسانى يقوم به الفنان . فمن ثم كان من الضرورى التعرض للمنهج السيكولوجى لهذه الناحية . كما أن بعض الدراسات التى أجريت عن علم نفسى الشواذ والأطفال تتصل عن قرب بالنشاط الفنى . ولقد استخدم فى العلاج النفسى بعض المناهج الفنية كما أن بعض التجارب السيكولوجية تقوم على عروض فنية .

والمتتبع لطرائق المنهج السيكولوجى[1] من الناحية التاريخية يتبين أن الدراسات النفسية التى قامت لدراسة الشعور قد استخدمت التأمل الباطنى أو المباطنة ، وحين قامت الدراسة العلمية على السلوك استخدم منهج الملاحظة الخارجية « Observation » ثم استخدمت التجارب والاختبارات النفسية والاستبيان والمقابلة « Interview » خاصة فى التحليل النفسى « Psychocnalysis » لدراسة اللاشعور وبصدد موضوع البحث الا وهو الإبداع الفنى رؤى استخدام معظم الطرائق العلمية التجريبية إلى جانب المنهج الفلسفى والنقدى كى تكتمل الفائدة وتتأدى فى النهاية إلى ما يشبه القانون العلمى الذى يقوم عليه تفسير عملية الابداع.

---

(١) تم تصميم واعداد عدد ١٠٠ نموذج من الاستبيان وتم توزيعه على عدد مائه حالة تخلف واعتذر وامتنع عدد ٤٠ حالة وأجاب على الاستبيان عدد ٦٠ أى ما يمثل نسبة ٦٠٪ ومرفق بالفصل الثالث نموذج الاستبيان المستخدم فى البحث الميدانى والاجابات عليه.

طرق البحث التجريبي

اولا : الاستبيان : « Questionnaire »

وهى إجابة على أسئلة تتصل بطبيعة وبكيفية الابداع الفنى وفيها ملاحظة ووصف ودراسة الفنان لشعوره الداخلى وأحواله النفسية ، وقد أفادت هذه الطريقة فائدة كبيرة فى الوصول إلى نتائج البحث.

ولكن لما كانت طريقة الإجابة على الاستبيان السابق يعجز عليها الطفل أو الأمى (الذى لا يقرأ ولا يكتب) أو العجز فى القدرة على التعبير اللغوى كما أن بعض الفنانين من غير الأسوياء لا يقدرون على الاستبصار بأنفسهم ، كما أن استرجاع الانسان لعملية نفسية معينة وتذكر ملابسات حدوثها لا بد وأن يتأثر بالميول الشخصية والرغبات أو النزعات الخاصة والعواطف والحالة أو الموقف الوجدانى. وكان لا بد من الاستعانة بطرائق أخرى نوردها فيما بعد . وقد تضمن الاستبيان عدد ١٢ استجواب وكلها تدور حول مؤثرات العمل الفنى وكيفية الابداع والتعبير عن الصورة الجمالية وتضمن الاستبيان متغيرات أخرى بالنسبة لحياة الفنان وتاريخه الفنى.

ثانيا : الملاحظة الخارجية الوصفية « Observation »[1]

وبهذه الطريقة يمكن ملاحظة السلوك أو العمليات الظاهرية للفنان من خلال

---

(1) Ray mond Bayer "Essais Rue la Methede en Esthotique Paris, Flammarion, 1963, p. 141.

(٢) تمثل هذه النسبة المئوية ما يقابله عددا ٢٣ فنان منهم ٢٢ فنانا وفنانة واحدة.

سلوكه ووصف ودراسة واستنتاج لأحواله النفسية وبهذه الطريقة أمكن انتقاله أو إختيار فئه «Class» من مجاميع الفنانين وبملاحظة سلوكهم أثناء العمل الفنى أمكن تسجيل هذه التغييرات السلوكية التى تطرأ عليهم قبل وأثناء وبعد العمل الفنى.

وبالرغم مما يحيط بهذه الطريقة من صعوبات ، منها أنه قد لا يكون سلوك الفنان دائماً معبراً عن الحالة الطبيعية له . فمن الفنانين من يتصنع الانفعالات الوجدانية الكاذبة التى تتناقض مع حقيقة تصورة الداخلى ، أو يشعر بعدم ارتياح أثناء عمله مما يعرقل ويعوق عمله ومواصلة هذا العمل . ولقد تم ملاحظة عدد ٢٣ فنانا وفنانة بلغت نسبة الملاحظين ١٠٠٪

ثالثا : المقابلة الشخصية « Interview » (١)

ولو أنها تكاد تكون منهجاً للتحليل النفسى خاصة «Psychoanal ysis» وبها ندرس اللاشعور ومحتويات العقل الباطن بطريقة توجيه أسئلة والاستماع إلى الفنان يتكلم ويخط بفرشاته أو يرسم بقلمه، ثم تحليل الأجوبة واستقراء البواعث والانفعالات والاحداث ودراسة الرموز التى يستخدمها الفنان فى العمل الفنى.

وقد بلغ عدد الفنانين الذين أجريت عليهم طريقة المقابلة عدد ١٢ فنانا أو ما يمثل ١٠٠ ٪ منهم.

وقد أمكن تسجيل بعد عناصر المقابلة ومنها عبارات فى الحوار ذات دلالة فى موضوع البحث نوردها فيما بعد.

---

(١) تعددت المقابلات للفنانين فى مواقع العمل الفنى كالاتيليهات أو الاستوديوهات او المراسم والمعارض والمتاحف وغيرها .

رابعا : الاختبار أو التجريب النفسى [1] Psychological test

كما كان من الضرورى أن نستخدم طريقة أخرى من طرق البحث وهى التجارب النفسية ، نذكر منها ثلاثة تجارب وأول هذه التجارب: .

« Thematic Apperception Test T.A.T. » وثانى هذه التجارب تجربة قياس عامل الطلاقة فى تكميل الصور وثالث هذه التجارب تجربة التخيل الابداعى فى تركيب الأشكال.

وقد استخدمنا فى شتى الطرائق السابقة المنهج القياسى من الناحية الكمية والعددية هذا بالإضافة إلى الرسومات البيانية والجداول المقارنة وأيضاً فى المنهج الوصفى التحليلى.

التجربة الاولى :

تجربة : « Thematic Apperception Test T,A.T. »

الخبرة الجمالية أصل من أصول الابداع الفنى بمعنى أن التجربة الابداعية التى يعيشها الفنان يمكن إرجاع بعض عناصرها إلى التجارب والخبرات والرؤى الماضية وقد تناولت تجربة «Murray» العالم النفسانى التى يرمز اليها بالأحرف T.A.T. وما يمكن نسميته بموضوع الفكرة أو المصير أو العاطفة أو الانفعال أو الرؤية أو التيما « Thema » التى تختلف عن مجرد الشعور أو الاحساس بشىء ما

---

(١) وقد طبق هذا الاختبار على عدد ٥ أفراد منهم عدد ٢ فنانة ، ٣ فنانا.

(٢) طبق اختبار قياس عامل الطلاقة فى تكميل الصور وكذا قياس التخيل الابداعى بتركيب الاشكال من واقع كراسة الاختبار المقنن الذى قام باعداده د. عماد اسماعيل وطبق باشراف د. أبو ريان بمعمل علم النفس بكلية اداب اسكندرية ٦٥/٦٦

إذ أن الادراك الحسى « Percepation » يأتى فى المقدمة حيث تأتى الاحساسات نتيجـــة المعطيات الحسية البسيطة « Date » (من البصر والسمع واللمس) أو المركبات ، وهذا الادراك الحسى المباشر يختزنه الفنان ويصبح محصلة لتجارب وخبرات جمالية قبلية (مسبقة) « apriori » على العملية الابداعية . حتى تستثير الفنان رغبة نتيجة البواعث أو دوافع خارجية فتأتى مرحـــلة الشعور بالادراك الحسى أو الحالة الباطنية فى الكشف والتنقيب عما أختزنه الفنـــان من خبرات جماليـــة .

(١) فالفنان عندما يواجه موقفا جمالياً أو رؤية جمـالية فانه يعطى له معنى مستمد من خبراته الشخصية السابقة .

(٢) وعليه يتلاحظ أن الفنانين يكشفون عن جوانب من شخصياتهم ويقوم الاختبار على فرض هو أن الشخص يسقط ما بنفسه على أى طريقـة من طرائق التعبير وغالباً ما يستشعر الشخص ذاته فيحل محـــل آخرين عندما يرى مواقف أنفعالية تستثيره فيعبر عن هذه المواقف فى الصورة التى يبدعها ، فنجد أن الفنان يطرأ عليه ما يسمى بالتقمص أو التوحـد أو الحلول الذاتى « Identification وهذا الاختبار يتصل بالقدرة على التخيل والخيال عامل كبير وعنصر يقوم عليـه الابداع والابتكار الفنى ويستخدم فى اختبار « T. A. T. » النفسى طرائق ومناهج سيكلوجيـة : [١] .

ا ـ الاستجواب النفسى « Enquiry » .

---

(١) أجرى هـذا الاختبار على الفنانين التشكيليين للتعرف على إدراكهم للفـكره أو الصورة .

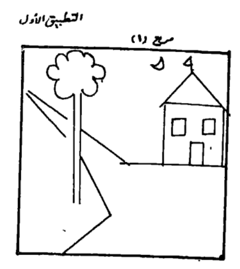
ب ــ التداعى الحر « Free association » .

ويتم هذا الاختبار بطريقة المقابلة الشخصية « Interview »، وهذا الاختبار المقنن عبارة عن مجموعتين من الصور الفوتوغرافية كل مجموعة مكونة من عدد ١٠ صور وتتميز بمواقف اجتماعية وأنفعالية ويتم عرض هذه الصور على حلقتين أو فترتين زمنيتين متباعدتين . وتتميز الفئة أو المجموعة الاولى من الصور بالطابع الواقعى والاجتماعى ، وتتميز الفئـــة أو المجموعة الثانية من الصور بالطابع الغامض .

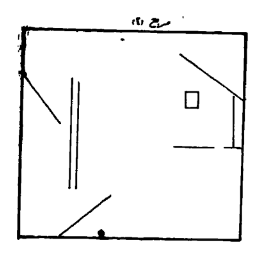
ويقوم الاختبــــار أساساً على التحليل النفسى . وعندما يحلل « Murray » القصص يميز بين شخصية البطل وبين بيئته محاول تحديد البطل الذى لا يتوحد به الشخص موضوع التجربة . ثم يستعرض أمام المختبر عـــدد من المتغيرات « Varrialbles » وهى أشبه بمقولات تعبر عن حاجات لدى الإنسان من خلال دلالة الرواية أو الوصف لموضوع للصور المختلفة .

التطبيق الأول

مربع (١)

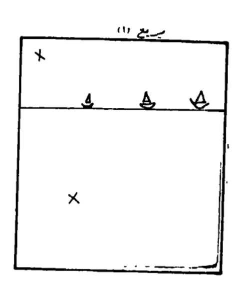


مربع (٢)

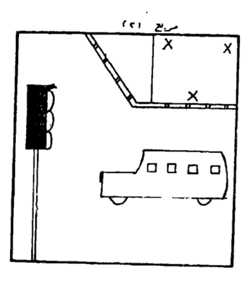


التطبيق الثاني

مربع (١)



مربع (٢)



إختبارات المهارات الإبداعية فى التعبير التشكيلى

(التطبيق الاول)

تجربة [تكميل الأشكال]

المقصود من هذا الاختبار هو قياس الطلاقة

مثال :

هذا الشكل : يمكن أن يكمل بأضافة بعض خطوط فتصير شيئاً قريباً من هذا الشكل الذى يمثل علماً . على الصفحات التالية رسمت عدة خطوط متماثلة فى كل صفحة . والمطلوب منك أن تكمل كل منها إلى شكل ذى وصف (غير الأشكال الهندسية) كون شكل مختلفاً فى كل حالة .

تصميم وتصنيف : محمد عزيز نظمى
إشراف : الدكتور محمد على أبو ريان
التطبيق العملى : بمعمل علم النفس بكلية الآداب ـ بجامعة الاسكندرية

إختبارات المهارات الإبداعية فى التعبير التشكيلى

(التطبيق الثانى)

تجربة [تكميل الصور]

فى الصفحات التالية من هذه الكراسة سوف تجد صوراً ثلاثة مختلفة ، كل صورة منها فى صفحة مستقلة . وفى أسفل كل صورة توجد علامة × والمطلوب منك هو أن تكتب فى المكان الفارغ أسفل الصورة أكبر عدد ممكن من الأشياء التى يمكن رسمها مكان هذه العلامة ، أى أن تكتب كل ما يخطر على بالك مما يمكن رسمه فى هذا المكان وبأقصى سرعة ممكنة .

تصميم وتصنيف : محمد عزيز نظمى

إشراف : الدكتور محمد على أبو ريان

التطبيق العملى : بمعمل علم النفس بكلية الآداب ـ بجامعة الاسكندرية

تجربة قياس الابداع الفنى : *

ويقصد بالإختبار قياس القدرة الإبداعية عند الفنان التشكيلى أو بمعنى أدق الكشف عن المقوم الحدسى فى عملية الإبداع . وتعرف بأنها تلك الطاقة الخلاقة التى ينتج منها نشاط أبتكارى .

ويستهدف الاختبار إيجاد وتكوين تشكيلات من الخطوط والألوان والكتل تتسم بصبغه جمالية .

وبتحليل العملية الإبداعية يمكن حصر عوامل النشاط الابداعى فى هذه التجربة بالرجوع إلى العوامل الآتية :

(١) عامل الطلاقة أو التلقائية فى التعبير .

(٢) عامل التخيل الابداعى .

(٣) عامل المهارة التكنيكية .

(٤) عامل الخبرة الجمالية وأختزان الموضوعات .

(٥) عامل الأصالة .

(٦) عامل التصور البصرى .

(٧) عامل الحرية .

(٨) عامل الذكاء .

(٩) عامل التذوق والتقويم الجمالى .

(١٠) العامل النفسى والاجتماعى .

---

* أختبار قياس الابداع الفنى للفنان بعد تطويره عن الصيغه التى ترجمها بها الدكتور عماد اسماعيل .

وقد أمكن التثبت من صحة الاختبار بالنسبة لعامل الطلاقة وعامل التخيل فى أختبار قيـــاس الإبداع الفنى ، وبذلك أمكن إستخلاص بعض المعايير أو الشروط باعتبار أن العملية الإبداعية فعل حيوى شرطى يبـدأ من ادراك حسى لموضوع الرؤى الجمالية من خلال حصيلة وأخرى من الخبرة الجمالية وبفضل المهارة والتكنيك التى يكتسبها الفنان نتيجة ممارسته التعبير الفنى يتمكن الفنـان بحرية من أنتقاء صورة من عداد الصور المختزنة نسجت خيوطها من تخيله الابداعى ثم يضعها بوضوح أمام العقل للتنفيذ ثم يشكل من المادة الخام عملا على شاكلتها ويمـكن رد عوامل النشاط الابداعى إلى أصول أو أسس أربعة :

(١) الصورة وهى بمثابة موضوع الحدس الجمالى .

(٢) الحدس وهو وسيلة الـكشف عن الرؤى الجمالية والصور الذهنية المتخيلة

(٣) المـادة وهى إداة قابلة للتشكيل كى تستوعب الصورة .

(٤) التعبير وهو وسيلة أو لغـة لترجمة الصورة الحدسية إلى صورة حية .

ويقوم التفسير الجمالى للعملية الإبداعية فى الاختبـار على التحليل الموضوعى والـكمى للقدرة الإبداعية من حدس للصورة أو الرؤية الجمالية ومهارة تكنيكية فى التعبير وذلك باستيفاء المجاميع الآتية :

(١) بعض الفنانين من الهواة المحترفين .

(٢) بعض الأطفال ممن لهم القدرة والمهارة الفنية .

ونخلص من تفسير الردود والاستبيان النفسى والاختبارات التطبيقية بالسمات التى لا بد وأن تتوفر فى الفنان كى يبدع عملا فنياً ، وقياساً على البحوث الميدانيـة

فى مجال التعبير اللغوى، يتبين وجود عامل الطلاقة فى التعبير الفنى أنه يمكن للأديب أن يستحضر Presentate أو يتمثل أفكاراً متعددة فى مدة محدودة ثم يضع هذه الأفكار فى الصيغ اللفظية المناسبة أو الأنماط Moade .

وفى مجال التعبير الفنى فى الفنون التشكيلية يمكن أن نتبين عامل القدرة على أحداس أو ابتداع مجموعة من الأفكار الفنية أو الرؤى الجمالية أو الصور المختلفة فى وقت محدد غير أنه ينبغى أن نميز بين عاملين : —

أولهما : الأفكار أو الرؤى الجمالية Visions التى تطرأ على ذهن الفنان معبراً عنها بطريقة غير تخطيطية وهى موضوع الحدس لدى الفنان .

ثانيهما : القدرة على وضع أو تشكيل هذه الأفكار أو الرؤى أو الصور فى صورة تخطيطية ، وهو الأسلوب أو التعبير الذى يستند إلى مهارة التكنية أو (التكنيك) .

فالذى نلاحظه أن الشخص العادى قد تتكون عنده أفكاراً أو صوراً أو رؤى ولكنه لا يستطيع أن يصوغها فى الشكل الفنى المناسب أو يعبر عنها تعبيراً فنياً ، ويدعم وجود عامل القدرة الابداعية أو الحدس الابداعى هذا ، ما نلاحظه على الفنان أثناء العملية الابداعية فهو قبل أن يعبر عن الصورة أو الموضوع بشكل نهائى نجده يقوم بعمل عدة تخطيطات أو كروكيات أو أسكتشات مختلفة ومن عديد من هذه التخطيطات يمكنه أن ينتقى ويختار أكمل تكوين بفضل عامل الطلاقة . ومما يساعد على مرونة التعبير ميل الشخص إلى عدم تكرار نفسه فى العمل الفنى بمعنى تجدده وابتكاره كلما حاول التعبير عن موضوع معين أو (أشياء) فى فترات متتالية فعند الفنان حصيلة من الاستجابات تفوق غيره بالنسبة

للمواقف التعبيرية فى مجال الفنون التخطيطية أو التشكيلية ، والشخص المبدع يتميز بطلاقة تدعم سلوكه التعبيرى وهذا يساعد على الابداع فى التعبير أو خلق وسائل متعددة له ، على نقيض الشخص البطىء الذى يعوزه الطلاقة ، فهو بطىء فى تداعى الأفكار والصور وبالتالى فى خلق أو ابتـــكار الوسائل التعبيرية المختلفة ويمكن إرجاع هذا إلى معوقات أوعوامل معطلة « Ihiting Factors » كالخوف من الوقوع فى خطأ أو النقد الشديد للذات أو التبثيط ، ومن الشواهد التى تؤكد فرض وجود عامل الطلاقة ما يحدث لبعض الفنانين عندما يتعاطون كميـة من المشروبات الـكحولية أو التبغ أو المواد المخدرة ، فنجدهم اشد إنطلاقا فى التعبير من الأحوال العادية . ذلك لأن المواد المُخدرة او الكحولية تقلل من أثر العوامل المعطلة للتعبير — وعلى ذلك فالعلاقة بين عامل الطلاقة من ناحية والعوامل المعطلة من ناحية أخرى علاقة عكسية ، وبقدر إرتفاع معامل الطلاقة عند شخص ما تقل العوامل المعطلة من حيث ان الطلاقة تعرف بأنها القدرة على إبداع أو إبتكار تـكوينات منوعة فى فترة محدودة كنتيجة لانعدام العوامل المعطلة نسبياً . كما أن الفنان المبدع يتميز بقدرة خاصة هى عامل الأصالة « Originality » إذ يقوم الابداع الفنى على هذه الخاصية المتميزة من حيث هى إبتكار أو شىء جديد ؛ ونقصد بالاصالة التعبير بطريقة تخالف ما يعبر به عن موضوع العمل الفنى وتنعكس هذه الصفة السلوكية عند الفنان حتى فى ملبسه وحياته المعيشية . .

وثمة علاقة بين معامل الأصالة ومعامل الطلاقة ، حيث أن غذارة الأفكار عند الفنان وسهولة إنسيابها أو طلاقة التعبير عنها يفتح أمامه مجال الانتقال أو أو الاختيار الابداعى حتى يؤلف بينها ويشكل بينها تشكيلا جديداً فى إطار أو وحدة معينة لها نظيرها وهى حاضرة « Present » فى ذهن الفنان تسعفه بالتأليف

أو التكوين والتركيب والإنشاء الفنى ، فالفنان لديه محصلة مختزنة من الرؤى الجمالية أو الصور حتى يمكنه أن يعبر عن الموضوع الفنى ، بطريقة فريدة متميزة وبسهولة منطلقة بلا معوقات أو قيود .

كما يتصل بعاملى الطلاقة والاصالة عامل آخر من الأهمية بمكان الا وهو عامل القدرة على التصور البصرى « Visualization » حيث أن الفنان التشكيلى يقوم أثناء العمل الابداعى بعمليات التحليل والتركيب أو الأسقاط والتأليف بين عناصر معينة من خلال عالم المنظور والمرئيات « Visions » أو بمعنى أشمل المدركات الحسية « Pereceptions » وعلى ذلك فالفنان يدرك الأشكال إدراكاً واضحاً وقدرة على التحليل بتصور جزء من الشكل فى وضع آخر أو زاوية أخرى أو ما يمكن تسميته باعادة التجديد « Redifinition » وقدرة الفنان المبدع على التصور البصرى تخرجه عن الواقع أو يغير منه ، كما يستطيع الفنان أن يتصور اللمسه من اللون ومكانها وإذا ما أنتج عنها من تكوينات وتنغيمات لونية أو تزاوج بينها « Marriage de colore » وإنسجام « Harmony » وأى أثر تحدثه قبل أن يقوم بوضع أية لمسة فى هذا التشكيل الفنى ويتصل بعامل التصور البصرى القدرة على التذكر والاسترجاع والتداعى للاشكال بوضوح وبسهولة ، والتذكر على أصناف ؟ السمعى أو البصرى أو اللمس أو الذوقى أو المركب منها، والذى يعنينا فى مجال الفنون التشكيلية هو البصرى واللمسى أو المركب منهما .

ويتصل أيضا بالعوامل السابقة عامل التقدير الجمالى أو التذوق ، فالفنان كى يستطيع أن يقوم بعمل إبداعى لابد وأن يتمتع بخاصية التأمل الفنى وبقدرة راقية على التذوق الفنى حتى يختار من بين التكوينات والتشكيلات أنسبها التى يستطيع أن يقوم بها .

مما سبق نخلص من تطبيق الاستبيان « Questinnaire » والاختبارات السابقة بعض النقاط التي تشير إلى الوسائل الفعالة لتنمية قدرة الفنيــة على الابداع بالاضافة إلى قدرته على الادراك المباشر أو حدسه لموضوعات الابداع نوجزها فيما يلي : -

(١) الميل الذاتي للعمل الفني .

(٢) المهارة والقدرة الابداعية .

(٣) الحرية في التعبير .

(٤) تنمية الخبرات الجمالية .

(٥) التوجيه الفني .

(٦) تنمية التذوق الفني .

(٧) تدريب الفنان على التصور البصري في الخيال والادراك الحسي .

وبالنسبة للتطبيقات العملية للفنون التشكيلية يمكن الاسترشاد بالوسائل السابقة مع الاهتمام باثارة دافع الفنان للتعبير وإثراء الخبرات الذاتية .

ومجمل القول أن المناهج التجريبية القياسية تكشف لنا عن طبيعـــة العملية الابداعية وذلك بتحليل الفعل الابداعي إلى عناصر عامة وعناصر نوعية ، تتصل بالخبرة الجمـــالية وبتنمية الذوق الفني والتوجيه والتدريب التكنيكي واكتساب المهارات الحرفية ، وأخرى تتصل بالميول الذاتية وبقدرة على الانشاء والتشكيل وبمقدرة فائقة على التصور البصري والتخيل الخـــلاق وطلاقة التعبير وانسيابه وسيولته وبأصالة صادقة ، كما تكشف الردود في الاستبيان والاختبارات من أن العملية الابداعية عملية نامية دينامية (متطورة - متحركة) تبـدأ من النقاط رؤية

جمالية أو صورة فى الذهن كنتيجة لاستجابة نفسية بفعل مؤثر مباشر شعورى أو لا شعورى بفضل حدس الصورة الجمالية ثم تأتى الترجمة أو التعبير الفورى عن موقف يكون الفنان فيه تحت وطأة المؤثر المباشر ،وفى حالة الابتكار لعمل فنى يمتزج الشعور باللاشعور وتتعدد الصور أو الرؤى الجمالية فينتقى منها الفنان تشكيلا جماليا معيناً ويحاول أن يخرجه من مجرد صورة فى الذهن إلى أثر حسى أو عمل فنى بفضل الخبرة الجمالية ومهارة التكنيك .

والفنان فى هذه العملية « Process » يحدث له حالة من الانفعال او الانطواء « Intravert » أو الكمون حتى يستجمع شتات أفكاره وأحاسيسه لينسج منها عملا تشكيليا وهذه الحالة الوجدانية التى ترتقى فيها مشاعر الفنان المبدع وتتكشف أمامه التشكيلات الجمالية يمكن أن نطلق عليها اسم الحدس الجمالى بمعنى أنه إدراك مباشر للموضوع الفنى للرؤى الجمالية أو الصور الذهنية المراد التعبير عنها .

الباب الأول

تطور نظريات الابداع

دراسة تاريخية نقدية

نظريات الإبداع الفنى خلال العصور

ما حقيقة عملية الإبداع الفنى؟ أو بمعنى آخر كيف نفسر ميلاد العمل الفنى؟ ثمة نظريات حاولت أن تجيب على هذا التساؤل.

١ ـ فنظرية الالهام والعبقرية أو الحدس:

وعلى رأس دعاتها «أفلاطون» الذى يرى أن الفن مصدره الإلهام أو وحى من عالم مثالى ، فالفنان ملهم يوحى إليه ويستمد فنه الخالد من ربات الفنون . وبهذا المفهوم يعتبر الفن مظهر من مظاهر العبقرية ... أو من قبيل الوجد الصوفى ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد قلائل ذوو حس مرهف مشوب بالعاطفة لذا فالفنان يمتــــاز عن عامة الناس ويشذ عنهم فى مزاجه وفى سلوكه وقد أشار الشاعر الألمانى «جيته» أنه حينما كتب (آلام فرتر) لم يبذل أى مجهود شعورى إلا الإنصات المرهف إلى هواجسه الباطنية وذلك ما ذكر أيضـــاً عن الموسيقار «شوبان» من أن الإبداع الفنى عنده كان تلقائياً سحريا يرد عليه دون أن يتوقعه . ولقد كان «كولردج» الشاعر الانجليزى المعروف يكتب أثناء نومـــه كما لو كان مسحوراً ونجد «نيتشه» الفيلسوف الألمانى يقول أن الفنان أسير فى يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها.

وهذا هو مجمل موقف مدرسة الإلهام والعبقرية فى تفسير الإبداع الفنى ويبدو أن النزعة الرومانتيكية فى الفن كان هو المسئول الأول ، ولكن أصحاب هذه النزعة يتناسون أن الفن ـ وإن كان إبتكاراً شخصياً ـ إلا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة . والطراز الفنى السائد الذى هو محصلة الحضارة والمجتمع والعصر .

٢ ـ أما النظرية العقلية :

والتي يتزعمها « دى لاكروا » حين ينتقد موقف مدرسة الإلهام ويذهب إلى القول بأن الإبداع الفنى هو حقيقة وجهد واع وتمثل ناقد وإرادة بناءة ، فليس فليس فى رأى «دى لاكروا» أن الذاكرة أو الخيال قدرة على إنتاج أى عمل فنى بدون تدخل الجهد التكنيكى فى تنظيم المادة الخام كما نرى « كانط » فى موقفه يفسر العمل الفنى بالرجوع إلى تلك القوانين أو الشروط الأولية (المسبقة) على التجربة، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالى يجاوز التجربة الإنسانية بل مشتقة من قوانا الإدراكية، ويشير «كانط» إلى شروط أربعة يخضع لها العمل الفنى وهى ـ (الكيف) أى تقديم العمل الفنى من حيث الصورة والتناسق لا من حيث المتعة والمنفعه ، ثم (الكم) أى عدد المعجبين على بناء عالى ما يتمتع به العمل الفنى من تناسق الصورة ويسمى أيضاً (بالكم الإعجابى) ثم (الترابط) أى كون العمل الفنى غاية فى ذاته ثم الحالة التى عليها الفنان أو المتذوق للأثر الفنى ويعنى « كانط » فى (الحكم الجمالى) أى ما ينصب على واقعة حدثت فى التجربة الجمالية ، وأساس الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعياً بافتراض وجود إحساس مشترك، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة ، وبهذا تصبح سمة الجمال نوعا من الأمر الجمالى المطلق.

وهذة الشروط الأربعة للعمل الفنى تجعل من عملية الابداع الفنى فعلا صادراً عن قوانا الادراكية الجماعية لاعن فردية الفنان ، وتعتبر شروطا لحكمنا على الأثر الفنى بالجمال .

٣ ـ وهناك النظرية الاجتماعية:

ومن دعاتها «تين » ويعتبر ممن هاجموا الأحكام المعيارية فى الفن ، وقالها بأن الفن وليد المجتمع ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن...)

والفن حسب رأيه ليس انتاجاً فرديا بل هو ضرب من الصناعة أو الانتاج الجمعى حتى أن المعايير الفنية معايير حضارية ذات أصل اجتماعى ، وكذلك فإن الصنعة الفنية والتكنيكية مستنبطة بقوانينها وقواعدها من الحياه الجمالية للجماعة . وبذلك يصبح الحكم الجمالى الذى تصدره الجماعة على العمـــل الفنى بمثابة شهادة بنجاحه ، وإذن فالقيم الفنية إجتماعية بالدرجة الأولى أى أنها بحاجة إلى شهادة المجتمع والفنان ليس كائنا منعزلا عن المجتمع بل هو كائن إجتماعى يعيش فى بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضع لشـــدة التيارات الجمالية السائدة فيها .

ونجد «دوركايم » يوجز إتجاهات المدرســـة الاجتماعية بصدد الفن بقوله (إن الفن ظاهرة اجتماعية وانه نتاج نسبى يخضع لظـروف الزمان والمكان وعلى هذا فالفنان ـ فى نظر «دوركايم» ـ لا يعبر عن (الأنا) بل عن (نحن) أى عن المجتمع بأسره ، ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعورى بل عن طريق الاختمار اللاشعورى وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن العمل الفنى يصدر عن الالهام أو الوحى أو العبقرية أو الحدس الجمالى.

بينما يقوم الابداع الفنى على مقومات ثلاث هى:

(ا) المؤثرات الحضارية وهى البيئة الطبيعية والجنس ثم التيـارات الجمالية السائدة .

(ب) أساليب الصنعة والتقاليد الفنية أى التكنيك والتراث الفنى والتقاليد الموروثة عبر الاجيال.

(حـ) الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان والمعايير الجمالية السائدة فى المجتمع.

٤ – اما النظرية التأثيرية أو الانطباعية :

ومعظم دعاتها ممن يشتغلون بالعمل الفنى فهم «رنوار» «ومانيه» «وسيزل» وغيرهم وقفوا لمعارضته أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا إلى القول بأن العمل الفنى لا يمكن أن يفسر فقط فى ضـــوء التأثيرات الاجتماعية أو بتراث الماضى وتيارات الحاضر ، ذلك لأننا نشعر أمام العمل الفنى بأننا نراه للمرة الأولى وأنه نسيج ووحدة مميزة وشيء فريد وهذا هـو تفسير الأصالة . فالعمل الفنى لا يشكل القيم الاجتماعية أو سمات المجتمع وتياراته ، وإنما يستند موقف التأثيريين إلى أن الفنان لا يعلم مقدما الصورة المكتملة لعمله الفنى قبل أن ينفذه ، ومن ثم لا يستطيع أحد أن يقدر مقدما مدى ما يصل اليه العمل الفنى من أصالة ، إذ أن الأصل فى عملية الإبداع الفنى هى الرغبة فى تحقيق شيء ما يلبث أن يتكشف تدريجيا خلال الأداء أو التنفيذ أو التعبير . وقبـــل ذلك لا يمكن حصره أو تحديده فهو نداء لا محدد وفكرة متطلعة إلى العمل ، وحتى إذا كان للفنان تصوراً أوليا لعمله الفنى فإن ما يتم تحقيقه بالفعـــل لا يتطابق فى النهاية مع تصوره الأولى ، بل ربما زاد عليه أو نسخه ومن هنا يتضح لنا أن الابتكار الفنى لا يتم إلا خلال الأداء أو التعبير الفنى . ويقول فان «جوخ» أن العملية الابداعية فضلا عن أنها تقوم على حصيلة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل الفنى ... لأن الدراسة المستمدة من أهم أدوات الإبداع ووسائله ، إلا أن تمام التعبير الفنى واستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدماً ، بل لا بد من الأداء أو التنفيذ أو التعبير لئلا تجهض الصورة الجماليه.

٥ – اما بالنسبة للمدرسة السيكلوجية والتحليل النفسى :

فإن «فرويد» على قمتها يحاول أن يستخلص العمـل الفنى من صميم الخبرات

الشخصية للفنان ، إذ أن الفنـــان شخص منطو يقترب من حالة المريض النفسى (العصابى) وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتنفيس أو لاحـداث التوازن النفسى من رغباته الجنسية المكبوته ، ونجد «فرويد» يتخذ «ليوناردو دافنشى» مثـــالا لتأييد فرضه . وحين يتناول « فرويد » عمل ليوناردو (الموناليزا أو الجيوكوندا) فإنه يفسره على أساس أنها عملية أعلاء أو تسام بالغريزة الجنسية أو بمثابة متنفس لطاقة (الليبدو) وتحويل لها عن الأشباع الحقيقى وتوجيهها إلى الأساليب المثالية والرمزية للتعبير ، فعملية الإبداع عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور وما فيه من عقدمكبوته ترجع فى صميمها إلى الغريزة الجنسية ، ولـكن الفنان يختلف عن المريض العصابى فى أن لديه المرونة الـــكافية لتشكيل صور التسامى والتعبير عن اللاشعور بما فيه من ذكريات مكبوته ينحدر بعضها من عهد الطفولة ويمتاز الفنان بأنه لا ينظم الحدث المؤلم كالعصابى ، بل هو يحاول عرضه والتنفيس عن الكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير أو تنفيس .

ويفسر « شارل بودوان » نظرية « فرويـد » فى الإبداع الفنى اللاشعورى بأنها تصور ذلك الانفجار اللاشعورى الفريد الذى يحدث فى الحيـاة الشعورية وهو انفجار تلك الرغبات التى لم ينجح الرقيب النفسى فى كبتها ، فالميول الجنسية والرغبات تلزم المرء بأن يختار واحداً من أمرين . فأما الصراع مع العـــالم الاجتماعى أو التوازن الباطنى . وليس معنى هذا أن كل أعـلاء أو تسامى يأخـذ صورة للعمل الفنى إذ لابد من إستعداد خاص والابداع لا يحصل عليه غـــير العباقرة من أهل الفن ، فليس بمقدور كل فرد أن يحول الأعلاء إلى ابداع فنى .

كما نجد تفسير « يونج » للابداع الفنى يقول: (إن العمل الفنى يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الارادى والنشاط اللاشعورى ، ويجب أن تتجه

إلى دراسة الاعمال نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظاهرة الفنيـة من خلال الإنتاج الفنى ، إذ أن الفن ليس إنتاجا شخصياً ، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو المجتمع . . كأن النشاط الفنى يرجع إلى حافز فطرى ـ وكل ما نجده هو طغيان للعملية الإبداعيـة اللاشخصيه على حياة الفنـان لأن الشعور الحسى هو مصدر عملية الإبداع الفنى والفنـان يتميز بقـدرة خاصة على إدارك محتويات هذا الشعور .

أصول نظريات الإبداع

أصول النظرية العقلية

ونجد هذا الإتجاه يتمثل فى آراء عديد من الفلاسفة على مر العصور ، فنجـد أصول هذه النزعة عند «أرسطو» فى العصر القديم ، وفى العصر الحديث نجدها عند «كانط» ، و «هيجل» ، و «ديلا كروا» ، و «هويسمان» ، و «كولنجوود» .

ارسطو Aristotle :

أهتم إهتماما كبيراً بمشكلة الإبداع الفنى أو النشاط الفنى أى بكيفية إخراج النظـــائر التشكيليـة أو المتمثـلات Representations والمـدركات الحسيـة Perceptions ولقد أورد «أرسطو» رأيه متفرقا فى كتبه ومؤلفاته العديدة مثل كتابة الشعر (البيوطيقا) أو الطبيعة (الفيزيقا) أو الخطابه (ريطوريقا) والسياسة (البولوتيقا) أو فى (الأخلاق) ولـكى يفهم رأى «أرسطو» فى الإبداع فإنه يتعين أن نفهم الفـكرة الاساسية لفلسفة «أرسطو» التى تقوم على مبدأ الهيولى (المادة) والصورة ، فالأصل هو تحقيق صورة فى مادة ، هـــذا هو بالنسبة للفن ولـكل موجود ، وإنمـا الفـــارق بين الموجودات كأشياء طبيعية أو قسرية ، وبين الموجودات كأشياء مبتكرة .

فإما أن توجد الصورة باطنة أو كامنة فى الأشياء وهى داخل الطبيعة ، وإما أن تأتى من خارج وهى ميدان الفن ومجاله التعبيرى . ويجب علينا أن نفرق بين الفعل ونتيجة الفعل بصدد الإبداع ، ذلك لأن الفعل حالة من السلوك أو العمل وهو الغاية من العمل ، وليست القيمة هى الغـــاية لأنها شىء إضافى بالنسبة إلى العمل وفى حالة الابداع الفنى فالفعل ونتيجة الفعل مرتبطان معاً ؛ بل أن نتيجة الفعل هى الأساسى أما الفعل فى ذاته فليس غاية بل وسيلة ، وتبعاً لهذا يجب الحكم على الآثار الفنية بوصفها آثاراً ، لا بوصفها أفعالا .

وينقسم الفعل (بمعنى الابداع) إلى جانب الممارسة الفعلية ومعايشة التجربة الإبداعية إلى جانب آخر من النظر والتأمل والتفكير كما يعرفه « أرسطو » بذلك ويورد « أرسطو » تعريفه للإبداع الفنى * ١ « إيجاد ما لم تستطيع الطبيعة إيجاده على النحو الذى يمكن أن توجده الطبيعة عليه لو انتجته » .

وبهذا نرى كيف يقيم « أرسطو » نظريته على مبدأ الهيولى (المادة) والصورة من حيث أن العمل الفنى هو تحقيق صورة فى هيولى ، ولكى نزن رأى « أرسطو » بميزان النقد ، فانه يتبين لنا أن الأمر قد إختلط عليـــه حين لم يفرق بين الأثر الفنى وبين العمل الفنى كغاية لوسيلة هى الأثر الفنى ؛

كما يمكن أن نوجه إعتراضاً آخر لنظرية « أرسطو » عن المحاكاة للطبيعة فى الفن ، من حيث أن الأثر الفنى ليس هو هو موضوع العمل الفنى ، فتصوير شجرة ليس هو الشجرة ذاتها أو ليس هو طبيعتها أو صورتها إنما ثمـة أختلاف

---

* ١ أرسطو (الطبيعة م٣ ف ص ١٩٩ ، ص ٢٧١ الطبعة الثالثة الدكتور عبد الرحمن بدوى . أنظر طبعة سانتهلير - كتاب السياسة لإرسطو .

بين الصورة الأرسطيه وبين الصورة الجمالية .

ولكن من الواضح أن أرسطو قد وضع مسألة الإبداع فى عين الاعتبار وحاول أن يدلو بدلوه وكان من الرواد فى هذا المجال .

اصول النظرية الحدسية او الالهام والعبقرية

ومصادر هذه النظرية قديم قدم الفن ، فقبل العصور الحضارية القديمة تلمس الناس تفسيرهم لكثير من الأعمال الفنية بالرجوع إلى الوحى والالهام من ربات الشعر والفن والجمال فهو الفيض الملهم والعبقرية الخالدة للفن ، وقد تأصلت هذه النزعة عند « أفلاطون » فى العصر القديم ونجدها فى العصر الحديث والمعاصر عند كل من « كروتشه » و « راسكين » و « سانتيانا » و « مارلو » .

افلاطون Plato :

يتعرض فى محاوراته خاصة «فيدون» * و (أيون) و (فيدروس) لمعنى الجمال والمطلق الجمالى باعتباره مثل تحتذيه الطبيعه ، ولا تخرج آراءه الفلسفية بهذا الصدد عن بحث فى طبيعة ومامية الجمال المثالى وكيف أن الموجودات فى عالم الحس تتجه إلى مثال الجمال بالذات وأن الفنان كائن من طراز آخر يوحى اليه .

غير أننا نتوقف قليلا عند نظريته فى المثل فهى أساس التفسير الاستطيقى للصور أو للرؤى الجمالية التى هى موضوع الإدراك المباشر أو الحسى ، ويتضح فى نظرياته عندما يحاول الفنان أن يعبر عن صورة ويشعر بعد التنفيذ أنه لم يحقق الصورة التى فى ذاته أى أن التعبير الفنى لم يكتمل ولم يرق إلى تمام التعبير .

---

* محاورتى فيدون ـ فيد روس ترجمة د. زكى نجيب محمود طبعة القاهرة .

أن المنهج الأفلاطونى باهتمامه البالغ لعملية التذكر تشير إشارة قاطعة على أن الفنان يحقق من خلال عمله الفنى صورة أو مثال الجمال بالذات . ومن هنا نرى أن «أفلاطون» يقيم تفسيره للفن والإبداع الفنى على أساس من الفلسفة الميتافيزيقية والمعرفة الابستمولوجية ، ذلك لأن التجربة الفنيــــة فى تصوره ممارسة لنشاط محسوس بحثاً عن تلك الصورة المثالية أو مثال الجمال التى هى حبيسة ذات الفنان فى عالم المثل الأفلاطونى غير أن هــــذا الإطار الفلسفى لا يعطى تفسيراً واضحاً للعملية الابداعية بقدر ما يفترض مسلمات وبديهيات - قد لا يسلم بها عالم الجمال التجريبى .

وبالرغم مما توجه إلى أفلاطون من مآخذ نقدية فانه بلا شك عملاق فى تفسيره الفلسفى والابستمولوجى لمشكلة الفن والابداع .

النظريات الابداعية الأخرى

يتعين علينا أن نستعرض فيما يلى أهم وأبرز الشخصيات أصحاب النظريات المفسرة للإبداع الجمالى وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

ولعل هـذه النظريات هى التى تمثل حصيلة الآراء والمذاهب والاتجاهات فى علم الجمال بصدد مبحث الإبداع. ومن خلال المنهج التاريخى والموضوعى نعرض لهـــذه النظريات حتى تكتمل الصورة العامه للنظريات المفسرة للابداع خلال ما سبق الإشارة اليه من أصحاب النظريات العقلية والحدسية والإجتماعية.

١ ـ عما نويل كانط : E. KANT

يفرق « كانط » بين نوعين من المعرفة ، نوع من المعرفة المكتسبة عن طريق الحس ونوع من المعرفة عن طريق التصور ـ إلا أنه يستدرك أنه لا شىء من الحس ولا من التصور يستطيع أن يعطى معرفة بدون الآخر؛ كما يقرر أن تصورات بغير حدس تكون فارغة وأن حدساً بغير تصورات يكون معرفة عمياء.

أما الأساس (الترنسندنتالى) لكل صورة من صور المعرفة فقد بحثه فى قسم الإدراك الحسى أو الحدس فى الاستطيقا الترنسندنتالية ، فهى البحث فى التجربة الحدسية التى نكتسبها بفضل مقولتا المكان والزمان المتعلقتان بالقوة الناطقة أو العقل فى الانسان ومن حيث هما الإطار الذى تعرف منه كل تجربة حسية.

ومعنى هذا أن ما نسميه تجربة ليس مجموعه من الموضوعات انتظمت عن طريق الحس، وإنما هى وحدة نظمت أجزاؤها بالفكر، وفقاً لمبادىء أو وجهات نظر يزودنا بها ، وهذه المبادىء الترانسندنتالية هى مقولات الفهم ، إذ ليس لدينا أول الأمر إلا أحاسيس مشتتة مبهمة ، مضطربة ، كالألوان والروائح والطعوم

والأشكال والأحجام انها عناصر مستمدة من عناصر معرفتنا ، انها مجرد معرفتنا التي نتلقاها من الخارج ولو بقيت أحاسيسنا في هذا الاختلاط لكانت حياتنا أحلاما وأوهاما ، لذا يتدخل الفكر فيضيف على تلك المادة صورة مقيما بذلك رابطة وجودية لم تكن موجودة في أحاسيسنا أول الأمر أن الاحساس منفعل أما الفكر فهو فاعل ومهمته الخاصة ربط الظاهرات والتأليف بينهما وعلى حد قول « اميل بوترو » (أن ما كتبه كانط بالغ الأهمية وافر النضج) ويقصد بذلك تلك النصوص التي أوردها « كانط » من أن الحدس ليس شيئا آخر سوى تمثل الظاهرات ، فأن الأشياء التي نشهدها ليست في ذاتها ، وعلاقاتها ليست في الواقع هي التي تبدو لنا فاننا إذا صرفنا النظر ذاتنا ، بل عن الطبيعة الذاتيــه لحواسنا عموما ، وجـــدنا أن جميع الخواص وجميع نسب الأشياء في الزمان والمكان ، بل الزمان والمكان ذاتهما يتلاشيان ، لأن شيئـــا من ذلك كظاهر لا يمكن أن يوجد في ذاته بل فينا نحن وحسب ، أما طبيعة الأشياء فهي متميزة في ذاتها مستقلة من حساسيتنا ، فهي عندنا مجهولة بتمامها ، إننا لا نعرف عن هذه الموضوعات إلا الوجه الذي نراها عليه ، وهـــذا الوجه الذي هو من خصائصنا يجوز ألا يكون لازما لسائر الكائنات ، وإن يكن لازما لبني الانسان كافة ليس من شأننا إلا هـــذا النحو من المعرفة والمكان والزمان هما صورتاه الخالصتان والاحساس هو مادته . ولسنا نستطيع أن نفرض هاتين الصورتين اللا معرفة أولانية مسبقة أو متقدمة على كل مشاهد واقعية ومن أجل هذا تسمى هاتان الصورتان حدسيين خالصين ، أما الإحساس فبخلاف ذلك * لأنه العنصر الذي نستمد منه معرفتنا الاخرانية أي الحدس التجريبي ، وهاتان الصورتان

* العقل الخالص ـ الباب الاول ص ٩٧٩ ، ٩٨٩ عن الا تطبقا التراسند تالية

لازمتان لحساسيتنا وهذه الأحاسيس قد تكون مختلفة جداً ، وإذا فرضنا أننا رفعنا جسدنا إلى أعلى لا يمكن أن نصل اليه ولن نتقدم خطوة إلى الامام نحو معرفة طبيعة الأشياء لذاتها ذلك لأننا لن نعرف إلا الوجه الذى يكون عليه حدسنا أى حساسيتنا الخاصة المشروطة بشرطى المكان والزمان وهما متلازمان أصلا للذات العارفة . أما معرفتنا لطبيعة الأشياء فى ذاتها فالأمر مستحيل علينا ولو توصلنا إلى معرفة ظاهر تلك الأشياء وهى الأمر الوحيد الذى فى طاقتنا .

أما الزعم بأن كل حساسيتنا إن هى إلا تمثل للأشياء غامض يحتوى على كل تشتمل عليه هذه الأشياء فى ذاتها ولكن فى صورة طائفة من الإشارات والتمثيلات الجزئية لا نستطيع التمييز الدقيق بينهما فهذا تحريف لتصور الحساسية وكذا لتصور الظاهرة على نحو يجعلها عديمة الجدوى من حيث تمثل جسم فى الحدس فلا يحتوى على ظهور شيء أو على كيفية تأثرنا به ، وهذه القابلية أو ملكة المعرفة الإنسانية تسمى بالحساسية وتبقى دائما متميزة كل التميز عن معرفة الموضوع فى ذاته حتى لو توصلنا إلى أعماق الظاهرة .

وفى معرض كلامنا عن « كانط » يتضح أن محور الإستطيقا يستند أساساً إلى المعرفة الترنسندنتالية وإلى الحدس التجريبى الذى يعبر عنه بالحساسية التى هى شيء مخالف ومميز عن معرفة الموضوع ذاته وهى أساس الفن والإبداع عند « كانط »

٢ — « **هيجل** » Hegel

يعتبر « هيجل » من الاوائل الذين تعمقوا بفلسفاتهم ميدان علم الجمال والدراسات الجمالية (الاستطيقية) والدليل على شغفه واهتمامه الشخصى أنه ترك لنا أربع مؤلفات فى هذا الميدان (١) ، ويضع « هيجل » أمامه مسائل علم الجمال

---

(١) د هوسمان (علم الجمال) ص ٤٤ ترجمة د. أميرة مطر

ليجيب على ما هو الفن ؟ وما الغاية القصوى من الفن؟ وما دور الحدس فى الفن ؟ ومن خلال عرضه للمسائل يشيد مذهبه الفلسفى فى الفن الذى أودعه فى كتابه (علم الجمال).

ويجمل رأيه أن الفن إنما هو تحقيق لفكرة عن المطلق ويكون دوره كالدين والحياة فى تفسير العنصر الإلهى وإيضاحه وتأكيد للروح .. وأن الفن فى سموه وجلاله فى تاريخ الإنسانية والحضارة يعتبر خاصا بالنسبة لنا .

ولا شك أن فلسفة الفن عند « هيجل » حلقة من مذهبه الفلسفى العام المثالى . فعندما يقرر أن الإنسانية تتجه إلى الكمال الروحانى ، متحققاً فى التاريخ الذى هو المطلق فى الشكل السياسى للدولة ، إنما تتجاوز أقصى غاية للروح المطلق وتستند إلى واقع الحرية كى تسمو عن الدولة وتتجه إلى المثل العليا ، للجمال ولله وللحقيقة ، فينجم عنها الفن والدين والفلسفة .

ويرى « هيجل » أن الفن ما هو إلا إبداع أو إخضاع الإنسان للمادة وانتصاره عليها ، فالابداع هو انزال فكرة أو مضمون فى مادة أو صورة وتشكيلها على مثالها ، وبقدر تفاوت مرونة ومطاوعة المادة تتعدد الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية .

ويمكن أن تندرج هذه الفنون تحت نوعية من الفنون ، الفن الموضوعى ؛ كالعمارة والنحت والتصوير ، والفن الذاتى كالموسيقى والشعر .. ففى فن العمارة مثلا نجد التمايز بين الفكرة وصورتها لغلظ المواد الطبيعية ، ويمكن أن نصف العمارة بأنها فن رمزى يدل على الفكرة ولا يعبر عنها تعبيراً مباشراً ، فالهرم والمعبد والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز اليه بعيدة

بعد السماء عن الأرض، فالعمارة تترجم عن القوة الرابضة واللانهائية الدائمة لكنها تعجز عن تأدية حركة الحياة ونبضاتها، بينما نجد فى النحت تقاربا ما بين الصورة والفكرة أو الشكل والمضمون إلى حد ما، على اعتبار أنه ضرب من ضروب التعبير فيه نفخ روح فى مادة غليظة كالحجر والرخام والطين والمعدن ويبدو عاجزا دون التعبير عن النفس كما تبدو للناظر، بينما يستخدم فن التصوير موادا أكثر لطافة ويقتصر على رسم سطح الجسم، ويوحى بالعمق بواسطة السطح ولكنه لا يعبر إلا عن وقت من أوقات الحياة. أما فى الموسيقى فإننا نلمح الفن الذاتى من حيث أنها ترجع إلى إنفعالات النفس وألوانها مستخدمة الصوت ولكنه رمز مبهم غامض فالقطعة الموسيقية أويلات عدة بينما فى الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال، فالصوت فيه قول ونطق ويعبر عن الطبيعة والانسان والتاريخ [1] ويطاوع الفكر يبحث ويصور ويغنى ويرى فهو مجمع الفنون وهو من ثم الفن الكامل، وكأن الملحمة الشعرية تحتل الفنون الموضوعية الثلاثة واللون الغنائى الشعرى محدود ناقص إذ يتناول العالم غير المنظور أى النفس الانسانية بينما الشعر الدرامى أكمل أنواع الشعر يجمع بين العالمين العالم الباطن والعالم الظاهر، بين الجوانى والبرانى، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا فى أرقى الشعوب حضارة وتمدنا.

ويتطور الفن فى ثلاثة عصور، فالفن الرمزى الشرقى يستخدم الأمثلة ويستلزم التأويل ولا يعنى بالصورة الخارجية، يمثل الضخامة واللانهائية والمغالاة، أما فى الفن اليونانى فيعبر تعبيرا مباشرا يفسر نفسه بنفسه. أى ينزل الفكرة فى

---

(١) كوكس (النظريات الاستطيقية عند كانط وهيجل وشوبنهور) ص ٧٩.

(٢) مجموعة محاضرات هيجل نشرت بعد وفاته بعامين فى عام ١٨٣٣ بعنوان (دروس فى علم الجمال)

الصورة ولكن هذا يعرض المادة للفناء ويضحى بها فى سبيل الصورة الظاهرة والجمال المحسوس.

ويتجه الفن الدينى الكنسى إلى الإرتفاع بالفن من العالم المنظور إلى العالم المعقول ليعبر عن الجمال المعنوى ولكن هذا يجعل الفنان عاجزاً عن تصور المثل الاعلى فى المادة اللامتناهى المدرك فى الباطن ، بينما الفن موضوعه التعبير عنه فى الظاهر كما يتجه إلى ذلك هربرت ريد[١] (الفن تعبير Art is expression) أو كما اتجه «راسكين» من قبل (بأن الفن عبادة Art is adoration).

فالدين والفن وليدا العاطفة يؤديان إلى الفلسفة وهم جميعاً يصدرون عن روح لا متناه ، ولكن الفن والدين وليدا المخيلة بينما الفلسفة يحقق ما يرمزان اليها ، فالفلسفة تمثل الصور اللاأخلاقية والمعانى الدينية كأنها مقولات عقلية.

ولعل أجل خدمة أداها « هيجل » لفلسفة الفن ولعلم الاستطيقا هو دفاعه القوى عما أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم لفلسفة الفن أو التذوق الجمالى ، وقد أشار لموقفه هذا فى كتابه السالف الإشارة اليه (فى الاستطيقا) حيث يقول بالنص (أن الفكرة هى أساس العلم وليست الخصائص الجزئية) ولا الأشياء ولا الظواهر ، فيجب النظر إلى الجمال بالذات وليس إلى الموضوعات الجزئية - وموقف «هيجل» هذا عودة لرأى «أفلاطون» (فى محاورة هيباس).

ونجمل القول حول موضوع الفن كما هو عن «هيجل» . أن موضوع الفن ليس شيئاً فى ذاته انما عن طريق العقل والذات المفكرة المتأملة يكون موضوعا

---

(١) انظر كتاب هربرت ريد

Philosophy of Art, H. Read

الفن. فرسومات «دافنشي» مسألة عقلية(Gosamenlalls)، ولـكن كيف يمكن التفـكير فيما هو متصل بالإحساس والشعور ؟ يقرر «هيجل» (أن الجمال بوصفه موضوعا للخيال أو للحدس أو للاحساس لا يمكن أن يكون موضوعا للعلم ولا يستجيب للمعالجة الفلسفية).

ولـكن كيف يمكن أن يكون الاحساس موضوعا لدراسة تصورية ؟ يجيب «هيجل» من أن الفنان من الطراز العاطفى قد يقنع بالاستمتاع وبنشوة التذوق وليس عليه أن يفكر ، ثم كيف نفسر عمليات الابداع الخلاق والتذوق والآداء والتعبير؟ ويرد «هيجل»(بأن الفن حقيقة وتأمل إذ أن الاحساس يشير إلى استدلال معين كما توجد فكرة Idea فى باطن الاحساس ، كما يوجد للفكرة تجريد من الاحساس ، وفكرة الاحساس هذه أو الصورة النمطيـة هى كالصور المتمثلة التى يمكن أن تضع ذات الفنان الحساسة مادة مع الذات المفكرة.

٣ - راسكين G. RUSKIN

وتجدر الاشارة إلى « راسكين » إذ يعتبر أحد القلائل المبرزين فى مجال الاستطيقا ، ولقد اقترنت الدراسات الجمالية وفلسفة الفن بانجلترا باسم وترددت عبارته الشهيرة (الفن عبادة Art is adoration).

كان «جون راسكين» عاشقاً للطبيعة وعلى لسانه كان يردد (أن الأحجار كانت لى دائماً خبزاً) . وبقدر شغف « راسكين » بالجمال فى الطبيعة والاعجاب بكـل ما هو جميل فيها ، نلمس أيضاً إعجابه بالعمارة والآثار التاريخية لمـا فيهـا من قيمة جمالية.

ومحور رأى « راسكين » حول الجمال أن مصدره فى الكشف عـن تلك

الالهامات الالهية، ذلك لأنه ليس بالفكر ولا بالاحساس يقدر على كشف الجمال بل بواسطه ملكة الحدس الملهم تلك التى تدفع بالفنان إلى الاحساس بالنشوة إزاء أى موضوع طبيعى له قيمة جمالية أكثر مما تحسه إذا كنا بصدد موضوع فنى صنعته يد الانسان ، ويقترن الجمال بالأخلاق فى مذهب « راسكين » الفلسفى ، ذلك لان كل ما يدركه الحدس الصوفى فى عالم الجمال هو نفسه خير.

غير أن « جون راسكين » لم يحاول أن يصوغ آرائه الجمالية فى نظرية أو نسق فلسفى جمالى كما فعل غيره من الفلاسفة الجماليين « كشوبنهور » مثلا الذى ألف كتاباً هاماً فى الاستطيقا وأسماه (العالم إرادة وتمثل) . أو نيتشه الذى ألف كتابه الشهير (نشأه التراجيديا) متناولا فيه عبقرية وفاجنر الموسيقية أو « تين » Taine الذى ألف كتابه (فى فلسفة الفن) وتأدى إلى نسق فلسفى فى علم الجمال محوره أن الآثار الفنية الخالده تكون محصلة ثلاث قوى ؛ هى : البيئة والعصر والجنس . إلى غير ذلك من النظريات المفسرة كمشكلات فلسفة الفن أو علم الجمال وانما نجد أن شتات آراء « راسكين » إنما تعبر عن موقف فنان متفلسف فى محاولته الابداعية للكشف عن غموض العمل الفنى وإبراز القيمة الجمالية فيه.

٤ ـ كروتشه B CROCE

تعتبر النظرية العامة فى فلسفة الجمال عند وبندتو كونشه « جزء لا يتجزأ من سياق فلسفته ذات النزعة الروحية ، ويجمل مذهب الفلسفى أن النشاط لروحانى ينسحب فى شتى نواحى الحياة ومظاهرها وهذا النشاط الحيوى له صورتان ، الأولى تتصل بالعلم أو المعرفة والثانية بالعمل أو الممارسة ، ولكن المعرفة والعلم أما أن تكون حدسية قوامها الحدى المباشر Intuiton للرؤى الفنية ،

وأما تكون منطقية قوامها العقل والمنطق Logic . والمعرفة الأولى معرفة بالأشياء التى مجالها الصور Images والمعرفة الثانية معرفة بالعلاقات ومجالهـــا المفاهيم والتصورات Concepts .

أما العمل أو الممارسة فتنقسم بدورها إلى نشاط إقتصادى يهدف غايات فنية فردية ونشاط أخلاقى يهدف إلى غايات كلية ، وعليها يضيف « كروتشه » العلوم والمعارف إلى علم الجمـــال ويتناول الصور على علم المنطق ويتناول التصورات ، وعلم الإقتصاد ويتناول المنفعة وأخيراً علم الأخلاق ويتناول الخير .

وفيما يخص علم الجمـال يقرر « كروتشه » أن علم الجمال[1] علم وصفى وليس علماً معياريا normative إذ يتناول تحليل الحـدس أو الإدراك الشخصى أو الرؤية الجمالية Vision ويبدأ « كروتشه » بتعريفه لعلم الجمال بقوله أنه (علم التعبير) وفى تساءله عن ماهيه الفن يقول (أن الفن رؤية أو حدس وهما قوام النشاط الفنى الخلاق الذى يقوم فيه الفنان فيقدم صورة أو شكل وهمى Fantom ، ولا يجد « كروتشه » حرجا فى إستخدام مصطلحات أكثر فى مجال الإبداع أو الفـن ، كمصطلح الحـدس والرؤية أو العيان الشخصى والتأمل والتخيل والتوهم والتمثـل وجميعها تقطع بوجود فهم عام لماهية الفن .

وينتقد « كروتشه » تلك النزعات التجريبية فى علم الجمال[2] إذ أن النشاط الفنى

---

(1) Croce Esthétique Comme science de Le, L- expression et Linguislique generale, paris p. 137

(٢) المجمل فى فلسفة علم النفس ترجمة ـ مى الدروى طبعة القاهرة ١٩٥٢

(٣) المرجع السابق

أو الإبداع الجمالى — فى رأيه — رؤية وحدس يختلف عن سائر الظاهرات الفيزيائية (الطبيعيه) كالضوء أو الصوت أو الكهرباء أو الحرارة الخ... كما يختلف عن الأشكال الرياضية والتجريدات الهندسية كالمثلث والمربع الخ . . وليس مشابهاً للنظم والنشاطات الاجتماعية أو الترويحية كالصناعة والحرفة واللعب أو السحر.

ويرى « كروتشه » أن العملية الإبداعية والنشاط الفنى لا تقبل القياس أو جسما ماديا يقبل التجزئة لأنها تعبر عن حقيقة روحية Spirituel لذا يستنكر ما قام به « فخنر Fechner » من إرجاع الظاهرة الجمالية إلى الشكل الفيزيائى بحيث يرد اللوحة الفنية إلى عناصر فيزيائية من سطح مادى مغطى بالألوان وبالخطوط وإمكان تحليل الألوان إلى ذرات تتحكم فيها قوانين المادة والطبيعة .

لذا نجد « كروتشه » فى أكثر من مناسبة يقرر أن العمل الفنى أو الموضوع الجمالى هو حقيقة روحية تنفعل بها نفوسنا .

وثمة فكرة يؤكدها « كروتشه » وهى أن النشاط الفنى المبدع ما دام حدساً للصورة أو الرؤية الجمالية ، فإنه لا يقصد من ورائه تحصل لذة أو إجتناب ألم ، من حيث أن الفن تأمل ومعرفه حدسية وتعبير عن الصور المحدوسة ، لذا فإن « كروتشه » يعترض على الفلسفات الجمالية التقليدية القائلة بأن الفن يهدف المنفعة ويسعى إلى اللذة ويمكن أن نحدد النقاط التى يقيم عليها نظريته العامة فى علم الجمال وفى الإبداع الفنى بوجه خاص فيما يلى:

١) أن الابداع الفنى ليس معرفة تصورية .

٢) وأن الابداع الفنى ليس ظاهرة فيزيائية (طبيعية ، أو سيكلوجية) .

٣) وأن الفن ليس نفعياً أو ممتعاً.

٤) وأن الفن ليس فعلا أخلاقياً أو أسطورياً .

ويخلص من هذه العناصر إلى القول (بأن الفن هو إبداع أو بمعنى آخر هو حدس لرؤى جمالية أو لصور منه وتعبير عنها)

وقد ميز « كروتشه » بين الحدس والتصور ، فالبحوث يمكن أن تكشف عن العالم أو الظاهرة بينما التصور Concept يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة أو الروح والحق أننا جميعاً نوجد بصدد أي عمل فني فإنه ليس من حقنا أن نتساءل عما إذا كان الشيء الذي أراد الفنان أن يعبر عنه صادقاً أو كاذباً من الناحية الميتافيزيقية أو من الناحية التاريخية لأن مثل هذا التساؤل عبث وعقيم مثله في ذلك كمثل أي حكم قد يصدر من وازع أخلاقي عام بصدد مبدعات فنية تحلق في سماء الخيال . إذ أننا حينما نميز بين الصواب وبين الخطأ . فإننا نكون بصدد واقع تصدر عليه حكماً من الأحكام في حين أن العمل الفني بطبيعته موضوع خاص أو صورة محضة لا تخضع الحكم لأنه ما دام الخيال والفكر متمايزين فالموضوع الجمالي أو المصنف الفني « يعتبر صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات دون أن يكون في الامكان تحويلها إلى مفهوم كلي عام ومعرفة عقلية لأن الفن معرفة نظرية . وهذه المعرفة حدسية أولا تقبل شيء هي صورة أو شكل Form وبالحدس نكشف عن الصورة أو الرؤية الجمالية ولكن الحدس ذاته ينبثق من أغوار الوجدان والعاطفة وهي ما تضفي على الفن الرمزية Symbolisme والغنائية Lyrisme - ويستشهد « كروتشه » بأن مبدعات العمل الفني في أصلها آثار حدسية أو متمثلة Representation وعاطفية passionnelle ويتجه القول بأن جميع الفنون هي ضروب من الموسيقى تصدر عن روح تمتزج بين الرؤية الجمالية والتمثل الوجداني

ويفصل «كروتشه» فى مسألة الصلة بين الشكل والمضمون أو الصورة والمادة بأنه لا يذهب إلى القول بأن الصورة الجميلة أو الشكل الذى يبدعه خيال الفنان هو الحقيقة الجمالية فى العمل الفنى. كما أنه يرفض المزج بين الاثنين على أساس أن الصورة تضاف إلى المادة كأن النشاط الفنى نتيجة تأثيرات حسية تعقبها تعبيرات خارجية

إنما النشاط الفنى فى رأى «كروتشه» تركيب أو إنشاء جمالى، بمعنى أنه مؤلف من العاطفة والصورة على شكل حدس أو رؤية شخصية « Conrete vision » وكأنه يذهب مثل E. Kant. فى القول بأن العاطفة بدون الصورة عمياء والصورة بدون العاطفة جوفاء والروح الفنية أو الحساسية الجمالية لا ترى الصورة على حدة أو تشعر بالعاطفة على حدة بل هى تتحسس فى وحدة فنية أو تشكيلية متسعة هى ما نسميه باسم العمل الفنى أو المنجز أو الأثر المبدع بمعنى أن الفن مضمون أو أن الفن صورة .

كما يحسم «كروتشه» مسألة التفرقة بين الحدس والتعبير أو بمعنى آخر بين جوانب النشاط الابداعى وظاهرة أوبرانية - إذ يقرر أن التفرقة بين الحدس وبين التعبير غير صحيحة . إذ أن الحدس الفنى الجمالى فى الوقت نفسه بمثابة تعبير Expression وعلى ذلك فإن ما لا يتحقق تعبيرياً ليس حدساً ولا تمثلا Reprsenation ولا يخرج عن كونه إنطباع حسى Recepption ولا يكون حدساً إلا حينما يشكل ويعبر ومن ثم فلا سبيل للفصل بين الحدس وبين التعبير إذ كيف يتسنى للون أن يعبر عن صورة خالية من الالوان أو كيف يأتلف التفكير والخيال التلقائى والصفة التكنيكية لتحقيق فعل الإبداع الفنى إذا وصلنا بين الحدس وبين التعبير ، متلازمان أو متصاحبان Co-existence ، فالفكرة لا تكون فكرة إلا إذا كان فى الإمكان أن نصوغها فى كلمات واللحن الموسيقى لا يكون لحناً إلا إذا

كان فى الإمكان أن نؤلفه من أنغام ، واللوحة الفنية لا تكون أثراً مبدعاً إلا إذا كان فى الإمكان تصويرها بمجموعة من الالوان .

والذى نخلص منه أن « كروتشه » يذهب إلى القول بوجود حالة تعبيرية قبل الأثر الفنى وليس العكس إذ لا توجـــد لوحة قبل الحالة التعبيرية . كقول بعض المصورين العاجزين عن الإبداع الذين يريدون أن يوهموا الآخرين بأن أذهانهم عامرة وثرية بالصور أو المبدعات التصويرية ، ولكنهم لا يقدرون أن يبرزوها الى الخارج لعدم توفر الوسائل التشكيلية ، ومن ثم فإن الحدس الجمالى حين يستولى وجدان الفنان ويستغرق فى تأمل الرؤى الجمالية حتى يقتضى صورة منتقاه من عداد هذه الصور فلا بد من أن تستحيل إلى تعبير . أو على حد قول « كروتشه » بأن الحدس والتعبير هما منذ البداية ظاهرة واحدة).

إن الإبداع جوهر العمل الفنى وهو فى مقابل المحاكاة أو التقليد jmmitation ومن سياق مذهب « كروتشه » فى الفن فإن الطبيعة لا تكون زاخرة بأشياء جميلة إلا فى نظر الفنان المتأصل (١) حقاً قد تكون الطبيعة زاخرة بأشياء جميلة ولكن الخيال الإبداعى عند بعض المصورين أو الشعراء هو الذى يضفى عليها خجلا ، فالطبيعة خاليه تماما من التعبير أما حين تطلق عليها صفة الجمال فإننا ندركها أو نتذوقها بروح الفنانين واستغراقنا فيها وامتزاجها بذواتنا الشاعرة فنكتشف ما فيها من جمال لان الطبيعة خرساء ما لم ينطقها الفنان.

وعلى ذلك « فكروتشه » يرفض النظرية القائلة بأن الفن محاكاة للطبيعة فليس المقصود من النشاط الفنى تقليد الطبيعة وتكون مهمـــة الفنان هى ايجاد بعض

---

١) المجمل فى فلسفة الفن كوتشه ترجمة سامى الدروبى ص ٥٥

الموضوعات الفنية مماثلة لموضوعات الطبيعة ومحاكاتها تماماً لأنها لا تزودنا بأى حدس جمـــالى ، ولـكن ما هى وظيفة الفنان إذن ؟ أهى تنحصر فى التعبير عما يدركه بالحدس؟

يجيب « كروتشه » أن الفنان حين يصوغ انطباعاته أو يشكل احساساً فإنه يتحرر منها ، وبأن النشاط الفنى إيجابى يقوم به الفنان الذى يتحرر من أحاسيسه بفعل جهده التعبيرى يقوم بهذا النشاط لا من أجل الآخرين إنما يحققه لنفسه . بمعنى أن النشـاط الابداعى للفنان تعبير عن حالة شخصانية ذاتية أو حدس خاص يبرز الأثر الفنى الذى هو بمثابة مخلوق فريد ومتميز.

وليس النشـاط الإبداعى تأكيد للطابع الذاتى للفنان بل يدل على إتصال أو تواصل Communication or contact بين الفنان والآخرين من الفنانين أو المتذوقين ، وهذه الصلة تجمع بين البشر جميعا أو هى بمثابة نوع من المشـاركة الذوقية للأثر المبدع أو المصنف الفنى فالصورة التى يخرجها الفنان ويغتبط لنجاحه فى ابداعها ولمشاركة الآخرين له فى غبطة الإبداع التى تستحيل إلى غبطة تذوق وذلك بفضل عملية التوجه أو التقمص Identification حيث تستطيع استرجاع تلك الظروف والملابسات التى كشفت عليه التأثر لمثير جمالى معين واستعادة الخيالات المماثلة للفنان ، وكأن النشـاط الإبداعى يعكس الطـابع الاجتماعى والملابسات التاريخية ، ولـكن فى جوهرة ظاهرة فردانية تخص الفنان المبـدع Monadistic ، ويجمل النظرية العامة للفن عن « كروتشـه » أن الفن ظاهرة روحانية مستقلة تماما عن العلم وعن المنفعة وعن الأخلاق وعن الاعتبارات اللاجماليـة ، وفى تفسيره للنظرية الخاصة عن النشـاط الإبداعى الفنى يرى أن الإبداع حدس لصورة أو رؤية جمالية وهو تعبير أو بمعنى آخر أن النشاط

الإبداعى هو حدس تعبيرى وأن قدرة الفنان تتجلى فى إمكانه تكوين الصور الذهنية ، فى حين أن المهارة اليدوية هى مجرد خبرة تكنيكية تكتسب بالممارسة والتمرين وبالتالى فإنها لا تدخل فى صميم العبقرية الفنية ، ويستشهد « كروتشه » (بأن الفنان الإيطالى وليوناردو دافنشى» اتفق على أن يرسم لوحة [العشاءالأخير] وجلس أمام لوحته عدة أيام ساكناً صامتاً لا يلمس الفرشاة وكان يحثه الناس على العمل ولكن دون جدوى) .

والحقيقة أن حالة السكون الظاهرى التى بدأ فيها الفنان الايطالى لا تمثل الإ ماكان يرسم فى ذهنه ويستكمل تفاصيله فى خياله مكتفيا بأن إخراجها بعد اكتمالها ما هو إلا عمل آلى ومهارة تكنية أو صياغه Moading ليست الا .

« اودل جنكز » E. Genkines

يعتبر محور نظرية الابداع عند « جنكنز » هو المنهج الجالى التطورى ، الذى يقوم بتفسير العمليات الابداعية وذلك بإرجاع كافةمناهج وطرق البحث الاستطرق إلى المنهج السيكلوجى إذ أن المنهج التطورى يتطلب تكيف الكائن الحى مع البيئة الخارجية ،ولعل جنكنز يأخذ فكرة المنهج النطورى من مبدأ التطور والارتقاء الذى تدرج فيه الجهاز العصبى المركزى Central nerveous system لأن الانسان يهدف إلى تحقيق التكيف adaptation أو التوافق adgustment بينه وبين عالم الاشياء المتميزة ، فيسعى إلى إحداث التوازن النفسى فى شتى نشاطاته العملية فى الحياة ؛ وتستند عملية التكيف هنا إلى عناصر أساسية هى :

١ — الانسان الفنان نفسه (أو عالم الذات الشخصانى).

٢ — الأشياء الخارجية(عالم الموجودات والأفكار أو عالم الموضوع المتميز) أو السيما أو الصورة.

٣ ـ كيفية الترابط أو العلاقه بين هذه الأشياء والانسان توجد الرابطة أو العلاقة ، بمعنى أن الفنان حين ينظر إلى الأشياء الخارجية يتم من ثلاثة نواح يسميها « جنكنز » (المضمون ـ والمتميز والارتباط) وعندما يتعامل مع الأشياء يدرك مغزاها فى شتى المناسبات والحالات والمواقف والمجالات بحيث يستفيد من الأشياء فيما يصنعه أو فيما يبدعه ، ونفضل عملية التمييز التى تصطنعها الانسان إصطناعاً حين يقتطع جزءاً من البيئة لكى يحدد هذا الجزء بوضوح ، وعندئذ يتيسر فهم الأشياء من جهة والسيطرة عليها من جهة أخرى . وهذه الأشياء ليست عفوية وإن بدت كذلك إذ ترتبط الأشياء بعضها ببعض فى نظام أو إتساق يكاد يحكمه شبه قانون أو نظام .

ويقابل ثالث (المضمون التميز ـ الارتباط) مكونات سيكلوجية هى (المكون الجمالى ـ والمكون الوجدانى والمكون المعرفى) والأول يركز انتباهنا على تميز الأشياء ، والوجدان على مضمونها ، المعرفى على إرتباطها . وعليه بجد غايات أو أهداف تسعى اليها كل النشاطات السابقة . فيسمى المكون الجمالى إلى القيم الجمالية والمكون الوجدانى إلى الحقائق الوجدانية والمكون المعرفى إلى الوقائع العملية ، فالأشياء بعد تفسيرها وقائع وفى ارتباطها حقائق وفى تفضيلها قيما .

ويمكن تشبيه الحياة النفسية والسلوكية للفنان بأنها كل متواصل من الخبرة المتذوقة المتأملة ، ولإن كان « ديوى » يقرر (بأن الفن خبره[1]).

---

(١) الفن خبره جون ديوى « ترجمة زكريا ابراهيم ص ٢٩ طبعة القاهرة.

فإن « جنكنز » يقف أمام مستويات أو مراحل الخبرة لكى يستخلص منها مايشبه القانون العلمى الذى يفسر الإبداع الفنى .

ويعد « جنكنز » يقسم مستويات الخبرة إلى ثلاث هى :

١ - مستوى التقبل أو بمعنى آخر الادراك بالنظر إلى عالم الموضوع أو الاشياء فى ربطها بتجاربنا .

٢ - مستوى الفاعليه active أو الدفعة Tmpuls أو الوجدان، وذلك بالسعى إلى الارتقاء والتمين الأشياء وتأثير البواعث والحوافز الشخصانية والخارجية .

٣ - مستوى الإنشائية Construction أو التغير Alter للاشياء بالفعل وإخراجها فى صور أو أشكال جديدة .

ويوجد ثالوث يوازى مستويات الخبرة هذه هى :

(١) التذوق أو التأمل .

(٢) التعبير .

(٣) الإبداع .

ولعل هـذا التصنيف يتفق وجمهرة علماء الجمال المحدثين غير أن بعضا منهم يدرج التعبير والإبداع فى قسم (التعبير) ومايسميه البعض بالتذوق يسميه الآخرون (تجـــربة) ولـكنه مفهوم التجربة أشمل وأكثر رحابة فلكل الناس تجارب جمالية وهم المتذوقون وقـلة منهم يمتازون بافعال تعبيرية أو طاقات إبداعية وهم الفنانون وما يصدر عنهم هو الأعمال أو منجزات العمل الفنى .

وقد يـكون الشخص الواحد متذوقاً ومعبراً ومبدعاً فى آن واحد أو ينتقل

من حالة إلى حالة أخرى . فثمة ترابط بين التذوق والابداع والتعبير من حيث هى مستوى ثلاث للعملية الابداعية وهى بمثابة حلقات أو عملية ديالكتية يعتمد فيها الابداع الفنى الذى هو ذروة هذه العملية - على التذوق والتعبير ، ويرجع الابداع فى فترات متوالية إلى هـــذه المستويات الدانية والأكثر مباشرة للتجربة الجمالية الشمولية لكى يجمع مادة .

وفى رأى « جنكنز » أيضا نجد أن الابداع الفنى ليس عبقرية أوموهبة فريده أو لمسة سحرية غامضة ، ذلك لأن العملية الجـــالية ديالكتية اساسها التذوق ثم تتفرع إلى تعبير وابداع وهكذا . ، فكل فنان أصيل يراجع نفسه دائما ويقف بازاء مايعبر عنه ومايبدعه كالمصور الذى يرسم لوحاته بدافع ذاتى ثم ينقد عمله ويتذوقه وإن لم يعجبه عدله ، لأن الفنان أحوج إلى التذوق وإلى الاستغراق فى الرؤس الجماليه فتلهمه روحا جديدة تمتلىء وتفيض بالحياة بعد اختمارها فى ذاته .

ولعل المقصود بالابداع الفنى فى مجال الفنون التشكيلة وأن كل طاقة نفسية لدى الفنان انما يصل اليها بعد تذوق وانفعال ثم يصبح فى مقدوره أن يعبر وأن يبدع أوينشأ لتشكيلات جديدة ذات قيمة جمالية يحاول أن يؤلفها الفنان وينسجها من عناصر التشكيل كالخطوط والالوان والاضواء والكتلة والاشكال وهى عملية متشابكة معقدة قد يستعصى قياسها ولكنها بأية حال ليست أمراً سحرياً أو الهاما من لاشىء .

هربرت ريد « H. Read »

يرى هربرت ريد «H. Read» أن التوازن أو التكامل النفسى psychalogical integration هو ما تهدف اليه عملية الابداع الفنى فهى لاترجع إلى عناصر شخصية بقدر ما هى تتصل بالجمعية « Collective » فمن وظيفة هذه العملية الابداعية هى

احـــداث التوافق الطبيعى « adgustment » من الناحيتين النفسية والجسمية « Psycho - Physical » ويستند فى رأيه إلى مايذهب اليه « Jung » الذى تناول مصطلح النماذج الاساسية « Arch Types » والأفكار المسبقة « Primordial » لكى يصف الصور « Images » التى تصدر من اللاشعور « Uncons - ious » وهى ترجع إلى نوع من البدائية « Primitif » وهى أقـرب إلى أن تكون فى أساسها إلى السلوك الجمعى ووحى الجماعة « Call - aspiration » فالانا « Ego » تشير إلى مكبوتات اللاشعور . ويمكن أن نفسر نشأة الظاهرة الفنيـة فى التعبير التشكيلى فى ضوء هذه النظرية التى يقول بها (يونج) فقبل اختراع اللغة ، كان ثمه اتفاق بين الجماعة على علامات « Signs » ورموز « Symbols » ومن ثم تصبح لها وظيفة كالغريزة تماما وتمتزج ، بشق الانفعالات الوجدانية للغرائز الطبيعية فى الانسان والوظيفة الفنية تحدث توازنا لشق التوترات « Tensions » ويمـكن أن نعرفها بأنها توافق ذاتى لحالات خارجية *

وعليه نتبين أن نظرية يونج تقوم على الاسس الإجتماعية للشعور ، ومن ثم يـكون التعبير الابداعى للفنان « Creative expression » كوحدة اجتماعية أو اتحاد اجتماعى وليس معنى هـــذا أن نغفل الجانب الشخصى أو النزعة الغريزية للفنان .

وقد ذهبت مدرسة الجشطلت إلى فـكرة التوحد « Isomorphisms » بـين الخبرة الفرديـة والبنية الجسمانية ، من حيث أن الادراك « Perception » والاحساس « Sensation » والخبرة « Experiénce » ترجـع إلى النشاط فى

---

* Ex : "Internal adgustment to external condition".

خـــلايا العقل ، وعليه نفسر ظاهرة الذاكرة التى تفسر وجود خبرة جمالية وثمة عمليات أو نشاطات تتصل بالظاهرة الابداعية فى الفن :

١ - النشاط المتصل بالتعبير الذاتى « Self - expression » وهو يعبر عن الحاجة الباطنة فى الاتصال مع الاخرين سواء عن طريق الافكار أو بالمشاعر أو الانفعال أو العاطفة « Passion » ٠

٢ - النشاط المتصل بالملاحظة « Observation » ويعبر عن الرغبة الملحة للفرد لتسجيل معانى انطباعاتـــه « impressions » لتوضح معلومات التصورية « Conceptual Knowledge » لينمى ذاكرتـه ولينشىء الاشياء التى تعينه فى نشاطاته العملية « Personal » ٠

٣ - النشاط المتصل بالتعبير (المعرفـــة ، ويعبر عن الاستجابة الشخصية respons للفرد « Moad » أو (القوالب الصياغية) فى التعبير التى تصل اليه عن طريق الاخرين ، وعلى العموم فالاستجابة لهـذه القيم فى عالم الواقع — تفسر رد فعل أو تراجع كيفى إلى نتائج كمية من النشاطات كما هو فى (١) ، (٢) ٠

ويستعرض « H. Read » بعض الفروض العلمية التى تنصب على إمكان الابداع الفنى عند الاطفال ومن هذه الفروض :

١ — الفرض الذى يقول أن رسوم الاطفال ، تمثل نموا مطردا فى الجهد لبلوغ درجة من التقليد لتلك الصور التى توجد بالذاكرة أو الكامنة بالعقل والمخيلة.

٢ - والفرض الذى يقول أن الطفل غير قادر على أن يترجم هـــذه الصور ترجمة فنية أو أن يتمثلها تشكيليا فى مخيلته ٠

٣ — والفرض الاخير يقول أن الطفل يبحث عن الهروب بنشاط لاهادف كاللعب تماما .

كما أن « H. Read » يفرق بين « The visual impressions » الانطباع البصرى أو « The visual concepts » الرؤيا التصورية وبين الخبرة الفنية « The Bodily experience » .

كما ينتقل إلى ما أسماه بطرق الصياغة المختلفة ، باعتبارها عملية « Proccess » ديناميكية ذهنية بصرف النظر عن الباعث النفسى أو المثير الكامن وراء هذه العملية .

أنه لا يكفى أن نقول أن الشخص يرغب فى أن يتمثل بعض الاشياء أو موضوع يراه أو شعور الخبرة . والسؤال هو :

لماذا يرغب فى أن يفرغ أو يخرج « Externalize » التمثل المدرك « Perception » أو شعوره ، ولماذا لا يكتفى فقط بتلك التمثلات التخيلية لأى موضوع أو شعور ؟ .

لقد ذكرنا أن ثمة عوامل النشاط التكنيكى للتعبير ممكنا من الناحية العصبية ومن ناحية التقليد للفنون التطبيقية والتشكيلية يمكن أن نفرض التعبير على أنه (صلة او علاقة أو محاولة للترابط) ويكون حينئذ ـ أن الفنان كوسيلة للإتصال من ناحية النشاط الاجتماعى ومن ناحية علاقة الفرد بالمجموع .

ويرى « ريد » أن ابداع الفنى يهدف إلى الرغبة فى بعث السرور أو محاولة لخلق أشكال سارة ترضى حاسة الأجمال فنيا وبطريق التذوق تكشف القيم الجمالية فى العمل الفنى من وحدة وتناسق .

كما يضع « ريد » أساسا للتفرقة بين الجمال و بين الفن ، فالجمال لفظ نسبى أى معناه يتغير بتغير الزمان والمكان تتمثل فيه ديناميكية أى حركية . فحدث خلط بين مفهوم الجمال ومفهوم الفن لسوء إستخـــدام هذين المصطلحين ، فغالبا ما نفترض أن كل ما هو جميل يعد فنا ، وان كل فن جميل ، وأن ليس كل ما هو جميل بفن ، وأن القبيح هو نقيض الفن ، فهذا الخلط بين معنى مطلق ومعنى نسبى ، وعلى هذا الإعتبار فالفن ليس هو الجمال بالضرورة فبعض الآثار الفنية مجردة من الجمال ، ولقد سبق أن تعرض لهذه المسألة « بندتو كروتشى » فى تعريفه للفن بأنه تعبير ناجم عن معرفة مباشرة أو حدس Expression of intutive capacity » بمعنى أن الفن نشاط عقـــلى مبدع « Creative » او أنشائى « Constructive » . يتخذ شكلا من أشكال التعبير وفى مجمل فلسفة الجمال عند « كروتشه » يستخدم مصطلحات حاسة الجمال « Sense of beauty » ومثل البديهية ـ والحدس والانشائية ـ والغائية ـ بينما نجد من ناحية أخرى الرأى القائل بأن الخبرة الجمالية لا المعرفة المباشرة الأولية هى الأصل .

وموقف « ريـــد » من الخبرة الجمالية يستند أساسا إلى نظرية القيم « Theory of values » التى قال بها ريكاردو « Richa ds » ـ إلا أنه يبرز الدوافع النفسية لهذه الخبرة التى تحدو الفنان فى إبداعه للانماط والأشكال الفنية بطريقة تختلف عن الواقع الحسى ، إلا أن هذه الدوافع النفسية غامضة مبهمة حتى بالنسبة للفنان المبدع ذاته . ويقترب تفسير « Read » فى أصوله من النظرية الوظيفية للفن القائلة بالتطهير « Catharsis » التى قال بها أرسطو « H. Read » يقول فى كتابة » :

(أن العمل الفنى يعد إلى حد ما أنطلاقا للشخصية التى تعانى مشاعرها من

الحرمان والكبت ، وتأمل أى عمل فنى يترجم عن أخلاق ويعبر عن حقيقة كامنة من تعاطف وتآخى وتوتر وأعلاء ، ولكن ثمة فارق بين مجرد العاطفية «Sentimentality» التى فى إنطلاق وتخلخل واسترخاء المشاعر وبين الفن بمعنى إنطلاق إيجابى يصاحبه أنفعال يسمى اتكوينات جديدة مبتكرة .

بينما يرى « Richards » فى تفسيرة للنظرية النفسية فى القيمة أن الانسان يتميز بعدد من الدوافع يمكن تقسيمها إلى دوافع نزوع « Appetencies» ودوافع نفور « Aversions » والشيء القيم هو ذلك الذى يرضى دافعا من دوافع النزوع . ووظيفة الفنون والآداب هى تنظيم وتنسيق للدوافع التى توجد فى حالة من الفوضى والتشتت ، وتكون وظيفة الفنان إذن هى تنسيق وعملية الخلق والابداع الفنى لا تعد وأن تكون عملية « Systematization » تنظيم لهذه الدوافع الانسانية .

وليست عملية التنسيق هذه تتضمن تصميما واعيا فهى فى حقيقتها عملية تحول بطرق يحوطها الغموض والابهام وغالبا ما يتم هذا التحول أو الانتقال عن طريق تأثير عقول الآخرين .

ويقلل « ريد » من غلواء أثر التقاليد الموروثه فى مجال الخبرة الجمالية وهو بذلك يعارض موقف « T. S. Eliot » الذى يقوم على هذا ولكن « ريد » يشكك من هذا الموقف ويقرر أنه ليس لدى الفنان الحديث ما يتعلمه فهو يغلف نفسيته بأيه مادة تصل إلى يديه (الورق - المهملات - الصفائح - أو الاسلاك - أو أى شيء يخدم غرضه) .

ويجيب « ريد» من سياق استعراضه لمذاهب ومدارس الفن المعاصر على سؤال للتقاليد الفنية وأثرها على الفن الحديث ؟ ومن خلال الكشف عن نشأة الحركات

الفنيــة والتيــارات الحـــديثة (كالتكعيبية « Cubism » والتعبيرية « Fxpressienism » والسريالية « Surrealism »

كما يمكن إضافة بعض التكنيكات الشائعة مثل التداعى الحر Free association السيالى أو التذوق الوجدانى « Stream of Consciousness وتكنيك العبث واللامعقول « Irrationalism » الرمزية « Symbolism » ·

كما يقيس « ريد » هذه الحركات على الأبعـــاد التاريخية مفسراً قيام الحركات الحديثة فى الفن مثل المستقبلية « Futurism » والدادية « Dadism » والسريالية « Surrealism » وغيرها مما يطلق عليه العدمية الجمالية Aesthetic Nihilism.

ويرجع « ريد » الحركات الحديثة فى الفن إلى الذات (الأنا) « Ego » لأن التقاليد بما تتميز به من قيود وقواعد ونظام ومطابق وخضوع يأباه الفنان لأنه يتناقض والحرية . كما أن الفن التقليدى يفرض قوالب معينة ينبغى أن يتبعها الفنان مما تحد من قدراته الابتكارية .

وكان لعلم النفس ومنهج التحليل النفسى أثره و التفسيرات الفنية عن مشكلات الفن كعملية الابداع الفنى والتذوق الفنى والنقد الفنى ، ويعنى « ريد » عناية خاصة بمشكلة الإبداع أو الالهام الفنى ، ويحاول أن يفسرها فى ضوء التحليل النفسى آخر تطورات علم النفس الحديث . ومحاولة « ريد » هذه تستند إلى نظرية الذات التى تقوم على تقسيم فرويد استويات الوعى الإنسانى إلى : —

(١) الذات (الأنا) Ego وهى تمثل الجانب الشعورى

(٢) الذات العليا Super - Ego وهى بمثابة الضمير الملزم

(٣) الهى Id وهى تمثل الغريزة

ويستمد العمل الفنى نشاطه وقوته الغامضة من الـ Id والتى تعتبر مصدراً للالهام. ومن ثم تضفى عليه الذات Ego الوحدة الشعورية كما توائم الذات العليا « Super Ego » البيئة وبين الايدلوجيات أو الموجهات الفكرية والروحية التى تتصل بها.

كما يتكشف أمام المفسر للعملية الابداعية المعنى الرمزى الذى يتضح فى ضوء التحليل لهذه الرموز التى تدل على مدى إمكانيات العقل الكامنة وراء هذه الرموز ومحاولة تشخيص العملية الابداعية أو الحدس الفنى الملهم مكتنفة الغموض، إذا تتضح التفرقة من الفكرة أو الصورة أو الرؤيا التى تنشأ أساسا فى الـ Id (الهى) وبين البنية أو الأطار أو نطاق الصورة التى يحدث بها الذات « Igo » وذلك لأنهما فى رأى الفنان المبدع شىء واحد لا يتجزأ عند عملية الإبداع (١).

والرسام مثلا يتخيل اللوحة أو يستلهم صورتها ملتحمة التحاماً عضويا بشكل بنائها التعبيرى أى ألوانها وتكويناتها وإيقاعاتها وتوناتها (١) ومنظورها وملمس سطحها وكادرها المساحى، ولا يستطيع أن يقول أن هذا الإلهام أو الحدس.

ورأينا أن رأى بند توكروتشى يذهب إلى التفسير السابق فيقول بنظرية أن العمل الفنى هو معرفة أوليه مباشرة أو حدسية « Intutive » خرجت إلى حيز التجسيم – وقد يكون التحليل الموضوعى للعمل الإبداعى فيه قضاء على روح العمل الفنى وشاعريته.

كما يبرز (ريد) شخصية الفنان فى عملية الإبداع الفنى أو ما يسميه بالوظيفة

---

(١) الدرجات اللونية – التنغيمات اللونية.

الإبداعية للشخصية فهى بمثابة واسطة « Medium » يمتزج فيها الانطباعات والخبرات بوسائل فريدة من نوعها .

كما أنه يلقى أضواء على عملية الابداع الفنى أو الخلاق من خلال تعريفه للأنا أو الذات (Ego) بأنها الشخصية الأولية ، بينما (الهى) اللاشخصية هى الجانب الآخر من الأنا ، فالغرائز والانفعالات التى تكبت وطالما أن الأنا أو الذات هى التى تضم مركب من الأحاسيس تتولد عن الخبرة الواعيـــة ، فإن حكمنا الجالى Jugemant de Valeur ليس مفروضاً على الأحاسيس من الخارج أو برانى بل ينبع من ذواتنا الحساسة .

وفى حالة النشاط الابداعى الخلاق يقف الرســـام وجهاً لوجه أمام شخصية وحسبنا يكون وعى الفنان لشخصيته وقدرته على تنمية قدراته الخلاقة واكتساب شق المهارات التكنيكية والخبرات الفنية دون ما انفصـام أو ثورة داخلية يكون فناناً مبدعاً ، ويختلف أى فنان عن آخر تبعاً لاختـلافات توزع النمـو الاحساسى .

ويبرز (ريد) السمة الاصيلة فى العمل الفنى الحديث وهى الابهام وتعبـيره كمقوم إلى جانب المقومات الأخـرى . ويقرر أن التعبير العـادى كان يقف عند مرحلة البحث عن المجاز كوسيلة للتعبير بينما يتجه التعبير الأصيل إلى وسيلة أخرى هى الصورة التى يقول عنها « Paul Reverdy » بأنها عبارة عن إبداع خالص للعقل لا يمكن أن تنبعث عن الموازنة بين شيئين . بل بالجمع بين حقيقتين متباعدتين ولا تعـد صورة من الصـور مدعاة للدهشة والعجب والاثارة لأنها وحشـية أو خيالية ، بل لأن تداعى الأفكار فيها ليست أبعد الحدود ووفق غاية من الدقة.

ويتفق (ريد) مع Bergson في وصفه للنشاط الابداعي [1] في أن المبدع يمتد بهذا النشاط فيما وراء منطقة الأفكار والألفاظ الذي يعبر فيها الناس عن العمليات الفكرية العادية ، ذلك لأن الفنان يحل متناقضات الحياة التي يمارسها في الخيال. وبهذا يعرض أكثر الأشياء مفارقة بضوء يصهرها جميعاً في وحدة متكاملة بمعنى الوحدة في التنوع .

دانيس هويسمان D. Huysmans

يستعير د. هويسمان عبارة «هيجل» التي تقول «ان فلسفة الفن تكون حلقة ضرورية في بناء الفلسفة.

ويعود لمعنى الكلمة في الاصطلاح فيقول أنها تعني الحساسية إذ أن الكلمة اليونانية « Aisthésio » تفيد في اشتقاقها معنى الحساسية بمعنى الادراك الحسي والمعرفة الحسية ، وعلى حد قول « بول فاليري » أن علم الجمال هو الحساسية « L'esthétique, c'est l'estihésique » أو بمعنى أشمل يعني علم الجمال : « كل تفكير فلسفي في الفن » أي أن علم الجمال ومناهجه يستندان أساساً إلى تعريف الفن.

وحين يتناول الجمال في وجوده الشخصي يستعيد عبارة « كروتشه »:-

« انه ليس للجمال وجود فيزيقي - فالمهم هو الذات التي تبدع منجزات الفن وتكسبها خصائص جمالية فيتحقق للجمال وجوده من خلال ممارسته للنشاط الفني.

بعبارة أخرى لا بد من دراسة الخلق أو الابداع الفني والتأمل والتعبير أو تنفيذ العمل الفني.

---

(1) H. Read , The meaning of Art.

و يقول «فيكتور» باش«أن الصفــة الجمالية لشيء ما ليست صفة لهذا الشيء ولكنها نشاط لذاتنا ، أنها موقف نتخذه إزاء هذا الموضوع»

وثمة مراحل يمر بها الفنان المبدع فى عملية الإبداع الفنى تمر بها:

(١) مرحلة التأمل (٢) ومرحلة الابداع

(٣) ومرحلة التفسير والحكم .

وليس تتابع هذه المراحل يمثل إنفصالا فى العملية الإبداعية ككل، فالتأمل «Le conteuplation» بقدر تنوع الفنون بقدر ما تتعدد الإحساسات والأذواق ومن خلال عملية التذوق يكون التأمل إذ أن هناك شعور عام جمالى لدى جميع الأفراد ولكن شدته تتفاوت من شخص لآخر

لقد سبق أن قال « سوريو » أن خطوات الذهن فى الخلق الفنى هى وحدها الشيء المهم ، فمن الطبيعى أن حدة الشعور الفنى عند الفنان المبدع أكثر منها عن المتأمل المتذوق - غير أن التأمــــل فى حد ذاته ليس أولياً فى عملية الإبداع بقدر ما هو فرعى».

أما «فيكتور» باش فيقرر: أن الفنان هو نفسه الذى يحس ويؤكد هذا الاحساس بوصفه متأملا قبل أن يتناوله بالإبداع فالفنان يبدأ بالأثر نفاعلا لا بالإبداع ممارساً. إذ لابد للفنان أن ينظر ويسمع ويرى رؤياه الجمالية من خلال خبرة جمالية واسعة رحيبة وعميقة قبل ممارسة موهبته الخلاقة .

إنما يمكن أن نقرر بأن الموقف الجمالى يتم على مظهرين:

(١) التأمل ذو الأساس العقلى .

(٢) ثم الشعور الفنى المعتمد على التأثر الوجدانى .

ويترتب على ذلك ضروبا من الاستجابات للفن والشعورية .

١ — فاما يمر الموضوع مراً عاجلا ولا يحدث أثراً واضحاً أو عميقاً فيحدث نوع من القبول البسيط بالاهتمام وباللامبالاه.

٢ — وأما يحدث لذة حقيقية وإن إختلفت فى قوتها أو شدتها ونحن إزاء العمل الفنى فيترك فى نفسنا نوعا من التألق وهى تعكس حالات ذاتية وهوائية للمتذوق أو المتأمل.

٣ يوجد إحساس يشدنا إلى عجلة ذاتية داخلية ، فننتشى أيما نشوة أن ضرورة الشعور الجمالى واحدة وهى حساسية ايجابية تشعرنا بغبطة.

فحين أنظر إلى لوحة ما لفنان فأما أن تظل بالنسبة لى عديمة الأهمية فلا يوجد ثمة إحساس أو انفعال أو لذة فنية ، وأما تعجبنى فتتحول لا مبالاتى بها إلى لذة تظل وتقوى كلما زاد انتباهى فى التأمل اليها ، حتى إذا حماسى بلغ حد النشوة والغبطة فأستغرق فى العمل الفنى وكل ما عداه شىء هامشى بالنسبة لشعورى فتختفى ماعداها من لوحات وزوار المعرض وكل ما حدث نوع من الجذب السامى .

يقول «برجسون» فى كتابه (الطاقة الروحية) أن الغبطة تعلن أن الحياة تتقدم وتؤكد انتصارها وحيويتها ، وحينما توجد الغبطة يوجد الخلق أو الإبداع ، وكلما كان الإبداع مثرياً كلما كانت الغبطة أعمق ـ فان كل خلاق ينعم فى غبطة بالرغم من الحزن والتعب والقلق فان روح غبطة فى الإبداع الفنى.

إن أحد الشعراء (فى) يصور مدى ذروة الغبطة التى يستشعرها الفنان فى قوله: إن سعادة الإلهام هى هذيان يفوق كثير الهذيان الفيزيقى المقابل له الذى

يسكر بين ذراعى المرأة ، لأن شهوة النفس أحوال ، والنشوة الأخلاقية أعلى من النشوة الفيزيقية .

وعلى حد قول أ «سوريو» (أن الفن وحده هو الذى يعبر عما يعجز عنه التعبير).

أن كل هذا ما يعتمل فى وجدان الفنان المبدع فما هى العوامل الجوهرية فى عملية الإبداع الخلاق ؟ أننا نسوقها على سبيل الحصر فيما يلى:—

١) الحدس المفاجىء أو الشعور المباشر أو الإلهام.
٢) الانتقاء والإسقاط والتأليف.
٣) الرؤى الجمالية .
٤) التلقائية فى التعبير أو الطلاقة.
٥) الممارسة الفنية أو تحقق الفعل.
٦) الانبثاق التلقائى.
٧) الأصالة.
٨) الاهتمام.
٩) الخصوبة
١٠) الخيال الخلاق المبتكر .
١١) التكنيك والصفة الفنية.
١٢) النظرة الكلية الشمولية.

التعبير أو الاداء « Epression et l'interprétation »

إذن فالتجربة الجمالية تجمع ما بين التأمل والإبداع والتعبير والمشاركة أن دلالة العمل الفنى لا تتأتى الا عندما يتحقق الرؤية الجمالية من خلال ممارسة فنية خلاقة

تبلور الصورة التى فى ذهن الفنان وتعبر عنها تعبيراً صادقاً وجمالياً ويقتل الواسطه الفنية أو مهارة التشكيل تبرز الصورة فتكتمل فى عين الفنان حتى يتم التعبير .

جورج سانتيانا : G. Santayana

يعد جورج سانتيانا «G. Santayana» (١٨٦٣ - ١٩٥٢) من الفلاسفة الجماليين الذين عنوا بمبادىء الاستطيقا عناية فائقة ، وكان فناناً بمعنى الكلمة . شغلته هواية الرسم مدة طويلة الى جانب براعته فى الشعر ـ والرواية والنقد الأدبى .

ومن أشهر كتبه « Sence of Beauty » الذى نشره عام ١٨٩٦ ثم طبع للمرة الثانية بأمريكا عام ١٩٢٦ وكتابه الآخر « Reason in Art » الذى نشره عام ١٩٠٥ .

ومن الغريب حقاً أن يكون «سانتيانا» واضعا لفلسفه جمالية خاصه ثم هو لم يفكر أصلا فى الاستطيقا أو فى فلسفة الفن وقد جاء على لسانه « اننى لا أسلم فى الفلسفة ـ بوجود فرع خاص يمكن أن نسميه باسم فلسفة الجمال ، فأن ما اصطلحنا على تسميته باسم فلسفة الفن ـ يبدو لى ـ مجرد دراسة لفظية مثلها كمثل فلسفه التاريخ . وأن لفظ استطيقا ليس الا مجرد لفظ عبر محدد استخدم فى الأوساط الجامعية للاشارة الى كل ما ينصب بالأعمال الفنية والاحساس بالجمال وفلسفة الجمال لا تخرج عن كونها مجموعة من الدراسات المتباينة التى عملت على ايجادها بعض الظروف التاريخية و لأدبية .

لذا فأن الظاهرة الجمالية فى رأى «سانتيانا» بقيت موضوعا مشتركا يتناوله بالبحث كل من الفيلسوف وعالم النفس ومؤرخ الفن والناقد .

---

(1) Reason in art, 1905 pp, 13 15 and p. 34.

(2) Sence of Beauty, 1936

ولكى نتلمس نظرية «سانتيانا» فى تفسير الإبداع الفنى فانه ينبغى أن نتبينها من سياق فلسفته الجماليه الخاصة ومن خلال مذهبه الفلسفى العام . ومن رأيه فى معنى كلمة فن حيث يقيم فارق بين المعنى العام لكلمة فن من حيث دلالته على العمليات الشعورية الفعالة التى يستطيع الإنسان بها أن يؤثر على بيئته ويبرز من خلالها قدرة الإنسان على التكيف والصياغة . وبين المعنى الخاص لكلمة فن الذى يكون مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة .

ومجمل رأى سانتيانا فى الفن هو أن للفن وظيفة حيوية تتميز بنشاط حر وفاعلية منطلقة . ويقوم تفسيره على أساس أن الانسان يجد ذاته محوطة بسياج من الضغوط والضروريات العملية ، لينزع الى استغلال الواقع لخلق بيئته يتكيف معها . أى يهبط بمثله الأعلى الى الواقع ليحقق ضرباً من الإشباع والملائمة بين أفكاره وأفعاله . فيستشعر من خلال نشاطه هذا الرضا والاستمتاع والغبطة.

كما يميز «سانتيانا» بين القيم الجمالية وماعداها من قيم أخلاقية او اجتماعية أو علمية او منطقيه. حيث يقرر ان القيم الجمالية قيم ايجابية تمدنا بلذات حقيقية . بينما القيم الاخلاقية تقتصر وظيفتها على اجتناب الألم ومقاومة الشر واستشعار الإنسان بالواجب والإلزام والصراع ضد الخطيئة ، بينما العالم الجمالى عالم الحرية واللذة الخالصة ، ولذا تقترن الأخلاق بالنشاط الجاد بينما يقترن الفن باللعب ، كما ان القيم الجمالية تنطوى على قيمتها فى ذاتها ، بينما القيم الأخلاقية ادوات ووسائل لغايات اهداف بمعنى ان الملابسات العملية هى التى تضفى على النشاط الأخلاقى ما له من قيم . بينما العكس فى العمل الفنى ، لذا فإن النشاط الفنى يتجلى على حقيقته حينما تختص مطالبات الحياة وضغوطها العملية . فثمة فارق بين الفعل الأخلاقى الملزم وبين الفعل الجمالى الحر .

ورأى «سانتيانا» فى طبيعة العمل الفنى يختلف أساساً عن رأى «Kant» الذى يهدف من خـــلال النشاط الفنى إلى لذات جمالية كلية أو عامة . ويقيم سانتيـانا معارضته للكانطية على أساس تتبع الأذواق والميول يفسر نسبية الأحكام الجمالية.

ويذكر(١) أن تاريخ الفن يشهد باختلاف الأمزجة وينطق بتعـدد الأذواق ويقيم «سانتيانا» الجمال على مفهوم اللذة كقيمة ايجابية خالصة على منـوال الروح اليونانية التى اعتبرت اللذة عنصرا عنصرهاما من عناصر الظاهرة الجمالية كما استبعد فكرة القيم من مجال الدراسات الاستطيقية. ويرد «سانتيانا» الفضائل الأخلاقية من شرف وصدق ونظافة إلى قيم جمالية فى النهاية . فيربط بين الخير والجمال بقوله أن المطلب الجمالى الذى يقضى بالخير الأخلاقى هو أجمل ثمـرة من ثمـــار الطبيعة البشرية (٢) .

بمعنى أن الجمـال يؤدى بنا فى النهاية الى فكرة الكمال أو التوافق بين الطبيعة البشرية والعالم الخارجى.

ويحصر «سانتيانا» مقومات الجمال فى عناصر ثلاثة هى :

(١) المادة (٢) الصورة. (٣) التعبير.

والعنصر الأول يشير إلى اللذات الحسية التى تمدنا بها الحـــواس المختلفة . ويرى أن اللذات الناجمة عن البصر هى أقوى اللذات وأشدها تأثيراً . بدليل أن فكرة الجمال نشأت من المعطيات البصرية . كما ارتبطت بالخبرة الجمالية بالإدراك مما جعل كلمة شكل أو صورة «Form» مرادفة لكلمة جمال . كما أن المحسوسات

(١) ترجمة د. محمد مصطفى بدوى «الإحساس بالجمال»
(٢) د. محمد أبو ريان «فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة»

الرئية التى تتميز بتصدد الألوان تستثير العين وتولد اللذة فى النفس (كما تبدو ذلك عند الأطفال أو المصورين حيث تتعدى الألوان مجرد التأثير الحسى الى التأثير الوجدانى).

. ويبرز الجانب الحيوى باعتباره يؤدى دوراً هاماً فى الإدراك الحسى للجمال وبقدر سلامة هذه الحواس يكون الإحساس باللذة خالصاً.

ويعطى مثالا الدور الحيوى الذى تقوم به الغريزة الجنسية فى انتشار الشعور الجمالى . وعلى عكس المثاليين يؤكد « سانتيانا » الشخص الحسى أو المادى فى الجمال باعتباره الركيزة الأولى التى يقوم عليها كل تأثير فنى . فلا غرابة أن فن النحت عند اليونان كان متميزاً بجمال فائق إذا صنع من رخام ناصع البياض أضفى على العمل الفنى بهاءاً وجمالا . ويقترب من هذا المفهوم بعض مدارس الفن الحديث التى تعطى العمل الفنى قيمة مادة فحسب تقوم على أساس الخامه وثرائها بصرف النظر عن الموضوع أو المحتوى الجمالى للعمل الفنى ذاته.

وبالنسبة للعنصر الثانى أو الشكلى Formals « فيقرر « سانتيانا » أن الجمال الشكلى يستند إلى الاجهزة الحسية التى تؤدى وظائفها فسيولوجيا على أكمل وجه ويعطى مثالا للاشكال البصرية فيقول . . أن العين تتحرك بفطرتها بحيث تركز كل انطباع حسى على الشبكية وهو جزء على درجة كبيرة من الحساسية وحين تقوم العين بهذه الحركة فانه يترتب عليها مجموعة متوالية من الإحساسات العصبية ثم تنزع هذه الإحساسات إلى التكرار ، بحيث أنه بمجرد حدوث أى انطباع حسى على الشبكة فان هذا الانطباع يقترن بتهيج فى مركز الإبصار نفسه ، فتتكون شبكة من الإرتباطات يتحقق عن طريقها نوع من الاقتران بين إحساس أى نقطة من الشبكة وبين مجموع النقاط الاخرى ، بمعنى أن علاقة النقاط هذه على المستوى

الهندسي لذا فان الاشكال الهندسية تأخذ قيمة اجمالية ـ وبهذا يمكن تفسير سرورنا عند رؤية أشكالا متماثلة « Symetrical » نتيجة الإحساس بالتكافؤ والتوازن بين التوترات العقلية التى تقوم بها العين حين تدرك الاشياء.

لذا فالتماثل يمثل وحدة فى التنوع « Unity or Variety » ويعده أساساً جوهريا لجمال الشكل اتجهت اليه النظرية الكلاسيكية كما يبرز قيمة التركيب أو الشكلية للموضوع الجمالى « Suractur » .

ولعل النماذج « Types » التى سبق تحصيلها فى خبرتنا الجمالية السابقة تقوم بمهمة تنظيم أو بناء الاشكال . فتضفى عليها قيمة جمالية من خلال تجربتنا الفنية السابقة .

كما يكشف « سانتيانا » عن سر الغموض الذى يثرى من الموضوع الجمالى لما يقصد به الموضوع الجمالى بصفة اللاتحدد « Indetermnination » ويرى أن ما من شكل جميل إلا وكان مقترناً بحدود وصورة . وليس المهم هو الاسلوب أو الطراز الفنى « Style » إلا بقدر تعبيره عن العنصر الكلى فى الجمالى . وقد استطاع رواد الفن الكلاسيكى أن يصلوا بأعمالهم الفنية إلى أنماط شكلية بمثابة نماذج مثالية .

ثم يرى فى عنصر التعبير «Expression» بإعتباره مجموعة من التأثيرات الانفصالية التى تضفى على المضمون « Content » الجمالى لأى عمل فنى دلالة وجدانية خاصة . تختلف باختلاف الذكريات والارتباطات والتداعى الحر «Free associations» الذى يتولد فى نفس المتذوق لهذا العمل .

ويعد « سانتيانا » التعبير عنصرا مستقلا بذاته . يمتد إلى مجال الشعور

الجمالي من خلال عملية الاستثارة الوجدانية . لا من خلال عملية الإدراك الحسي المباشر . لذا فإن التعبير يكتسب الصفة الجمالية لاقترانه بمضمون مادي وشكلي لأي موضوع جمالي .

وتاريخ الفن يعرف مدرسة التعبيريين « Expressionisme » وتقوم المدرسة على أن لدى الذات القدرة على الامتداد إلى الموضوع من أجل اسقاط مشاعرنا عليه أو تحقيق ضرب من التطابق . ولكن « سانتيانا » يعارض هذه المدرسة الفنية من حيث أن القوة التعبيرية التي ننسبها إلى الموضوع ما انما تمثل مجموعة من الشحنات الوجدانية التي اضافت إلى هذا الموضوع لإرتباطها بتجارب سابقة . فحينما نصف منظر طبيعي بأنه حزين . فهي هنا أننا نستعيد في أذهاننا بعض الذكريات المقترنة بهذا المنظر فصور عن الموضوع المدرك جما تعبيريا أو قوة تعبيرية «Expressivity» [1]

ومحاولة استخدام العقل في الفن تشكل بدايه لمعرفه تكتيكيه . تتحول الى خبره وتراث فني يمكن استعاده مراحل اعماله في أي عمل فني آخر ومجمل رأي وسانتيانا » في الابداع أو النشاط الفني المبدع هو أنه وظيفة حيوية وأداة فعالة يصطنعها العقل البشري من أجل السيطره على الماده سيطره شخصيه «Concrete» والفنان المبدع يخلع على التجربة الإبداعية طابعا تأليفيا أو تركيبيا .

(1) Encyclopedia of the arts p p 339 334 by Dagobert V Hanes and Harry G, Schrioker Philosophical liberary New York

جورج كولنجود / GOOLINGWOOD /

يفرد « كولنجود » كتابا لفلسفة الفن والإستطيقا فى مؤلفه الشهير مبادىء الفن (principles of Art) الذى نشره عام ١٩٣٧ ، حيث يعـــنى ببحث مشكلة ماهية الفن ؟ ويرجع أصل الـكلمة فى الإصطلاح إلى اليونانية (TABVE) بمعنى الصنعة أو المهارة . وفى اللاتينية أستخدم أصطلاح (D S) للدلالة على الفن ولم تبدأ مشكلات الاستطيقا فى البروز إلا فى خلال القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر حيث ظهـــر فارق بين الفنون الرفيعة (Fine Arts) والفنون الغامضة أو التطبيقية ثم اختصرت الـكلمات وأستبدل بهما كلمة فن للدلالة على المعنى العام ومن هنا يبدأ « كولنجـــود » بحث مشكلات الإستطيقا وإبرازها الإبداع الفنى من خـــلال تفسيره للنظرية التـكنية للفن أى القائلة بأن الفن نوع من الصنعة . وهذه النظرية لا تستطيع أن تفسر مذهب ونزعات الفن الحديث إلا إذا إستبدلت بنظرية هى الفن باعتباره تعبيراً لصلة للعمل الفنى بالفنان وبالانفعال الوجـــدانى . فالفنان يعبر عن أنفصال ويشير إلى موقف معين وفى حالة عدم التعبير عن الأنفصالى يشعر بالعجز أو الضيق وفى حالة التعبير عنه تختفى هذا الاحساس . وهذا يقترب من معنى التطهير (Catharasis) الذى تتوارى فيه الانفعالات . . وثمة تفرقة بين التعبير والوصف . إذ أن الاول يبرزا المتفرد والحيز بينما الثانى يؤدى إلى التعميم والتصور والتصنيف . وثمة تفرقه بين أنواع الانفعال الذى يمكن أن يصلح للتعبير الجالى والآخر الذى لا يصلح له . مايصلح للتعبير عنه يبرز فى شخص يتميز به الفنان ولا يعد صناعة وإنما ابداعا وخلاقا . ينبغى أن نميز بين الخلق (Creation) الفنى وبين الصنعة (Fabrication) .

لقد حدث أنقلاب شامل طرأ على فن التصوير فى نهاية القرن التاسع عشر

حيث نظر إلى التصوير باعتباره فن رؤية وأن المصور يستخدم عينة وأن مهمة الفنان مقصورة على يديه وتسجيل ما تكتشفه عيناه . فجاء «سيزان» وبدأ يرسم كرجل ضرير ليعبر عما شعرت يداه وكأن عيناه مغلقتان . وجاء على لسان الرسام الأيرلندى «برنشون بليك» (١) إذ يقول . . « بأن مخطط الصورة بحر دوهم . ويكفى أن تمسك قلما بحيث يكون عموديا على ورقة ولا تلمس الورقة بل أحفر فيها تصورها وكأنها بلاط من الطين ستقوم بالنقر عليها أو الحفر فيها وتصور قلمك وكأنه سكين . وعندئذ سترى أنك قادر على رسم شيء ليس مجرد تلوين على ورقة . بل شيئا قابعا داخل الورقة .

فأمكن بذلك أ كتشاف عظمة المصورين الذين أستحدثوا ما يمكن تسميته بالقيم اللمسية من خلال أستقصاء كيفية رسم « سيزان » ونحت « روفائيل » .

وكلمة الخلق فى رأى « كولنجورد » تشير الى فعل إبداعى غير تكفى الطابع والفعل يمثل نوعا من أستغراق الذات . وما يستثير التعبير أو ما يخلق هو الأنفعال المراد التعبير عنه

ويعطى مثلا لذلك فيقول . . أن الفنان يقدم لنا لوحة ما قد وضع فيها ألوانا معينة نستطيع أن نتبينها بمجرد فتح أعيننا والنظر اليها ؟ ولكن هل هذا هو كل مافعله عند رسم الصورة ؟ . . الواقع لا . فهو عندما رسمها كانت تعنى تجربة أخرى على تجربة رودية الألوان التى وضعها على الخيش . أنها تجربة خيالية ذات طابع فعال شامل . تتشابه إلى حد كبير مع تجربتنا التى أنشأناها لأنفسنا عندما نظرنا إلى الصورة المكتملة (اللوحة) .

---

(١) ص ١٦٦ « ص ١٨٧ مبادىء الفن كولنجورد ترجمة د . أحمد حمدى محمود »

من هذا يتضح لنا عدم وجود فارق بين جانبى التجربة الجمالية . بين الفنان المبدع والمتفرج المتذوق . وفى ضوء هذا المثال أن نجيب على ماهو العمل الفنى ؟

فالعمل الفنى موجود فى دهن الفنان . وخيال الفنان يثرى الصورة الذهنية ويكملها وينشأها إنشاءاً . وليس الخيال يعنى أبتعاداً عن الوجدان والانفعال بل أن التجربة الخيالية الشاملة فى العمل التى تعبر بوضوح عن أنفعالات الفنان . ودلالة التجربة الفنية تشير إلى أنها فعل إبداعى تستغرق فيه ذات الفنان برمتها ثم يأتى التعبير عن الانفعالات تعبيراً تكنيكيا .

ويفرق كولنجود بين تصور المظهر وبين المظهر ذاته . فالشىء يبدو من بعيد أصغر مما هو عليه فى الواقع وقضبان السكك الحديدية المتوازية تبدوا متلاقية وليست هى كذلك فى الواقع . ويفسر كولنجود هذا بما أسماه بأوهام الحس ويطلق على مانرى عليه الشىء كلمة صورة لا كما هى فى الواقع أو ما يمكن تسميته بالموجود بالفعل . ووظيفة الفكر أن يكتشف الصلات بين المحسوسات من حيث هى موجودات بالفعل أو صور الأشياء . وليس الفكر فيفصل عن الشعور و لاحساس فأن الشخص عندما يرى شكلا ملونا فأنه يحس به فتحركه شحنة إنفعالية خاصة بالجمال اللونى والشكلى قد ينجم مثلا حالة من التوتر فتنعكس على فكر وحواس الشخص .

ويمكن أن نخلص من رأى « كولنجود » الى أن الابداع الفنى الحق يتميز بصفتين أولهما : الصفة التعبيرية . وثانيهما : الصفة الخيالية .

ويفضل الممارسة تكون لدى الفنان حصيلة من التجارب الجمالية . لأن

التجربه الفنيه الإبداعيه لا تنبثق من العدم . إذا يسبقها فى الوجود تجربه نفسية أو تجربة حسية إنفعاليه . وحين تقارن بين هذه التجربة وبين مهارة الصنعه أو التكنيك . ندعى هذه التجربه النفسية بمادة التجربه الفنية . وتتميز هذه التجربة بتحويلها من الحس إلى الخيال أو من تأثير أو أنطباع إلى فكرة بواسطة الفعل الذى يبعث التجربه الفنية ففى مستوى التجربه الإبداعية يتحول الأنفعال النفسى إلى مستوى الفكرة أو إلى مستوى الأنفعال الإستطيقى الذى لا يعتبر سابقا فى الوجود عن الحس . والفعل الفنى أو التجربه الإستطيقية هى تجربة تعبير الفنان عن انفعالاته بفضل الخيال وتكون وظيفة الفن عندئذ بمثابة لغـــة تستخدم من أجل غايات معينه . لأن العمل الفنى هو فعل من نوع معين والفنان المبدع يحاول أن يفعل شيئا محدداً . وهو معرض فى هذه المحاولة للنجاح أو الإخفاق وفضلا عن ذلك . فان هذا العمل فعل واع . فما يحاول الفنان القيام به هو التعبير عن إنفعال معطى . ولا اختلاف بين التعبير عنه وإتقان المعبير عنه . فعدم الإتفاق لا يعد تعبيراً ولا يعد فنا أصيلا

كما يشير « كولنجود » إلى أن الصورة المرسومة لا يتم أنتاجها بواسطة فعل يشرع الرسام فى القيام به عندما يكون فعله الإستيطيقى قد أكتمل ولكى يحقق بواسطتها غاية غير استطيقية . كما أن الصورة المرسومة لا يتم أنتاجها بواسطة فعل سابق للفعل الإستطيقى باعتباره واسطة لبلوغ التجربه ذاتها . وأن أختلفا الفعلان . ويمـــيز الرسام بين فعل الرسم وبين الرؤية بالرغم من ارتباطهما معا فكل منهما يعد شرطا لوجود الآخر فانه لا يحسن الرؤية الفنية إلا من يحسن الرسم وعلى العكس ان يحسن الرسم إلا من أحسن الرؤية . بمعنى أن التجربة الجمالية تجربه شمولية لها جانب باطن او خيالى يدعى بالرؤية وجانب خارجى

أو تجسيمى يدعى بالرسم والتشكيل ولا أنفصال بين هذين الجانبين فى نظر الرسام . لأن العمل الفنى هو شيء موجود فى ذهن الفنان تولد عن خيالة .

وليس الفن بمعزل عن الحضارة فكما أنه يرجع إلى الخبرة فانه يصطبغ بنظم المجتمعات الإجتماعية والتربوية والصناعية لأن الصلة بين الفن والحياة الإجتماعية واضحة تماما . فقد كان الفن البدائى مصاحبا للطقوس السحرية والعبادات الدينية مما يؤكد هذه الصلة . حقا أن الأفراد المبدعين هم الذين يشكلون التجربة الجمالية ويمارسونها فى نطاق ذواتهم . ولكن من المؤكد أن الحضارة التى ينتسبون اليها تسهم فى تكوين مضمون تجربتهم لأن الخبرة الجمالية مظهر لحياة الفن والحضارة. باعتبارها محصلة صناعات المجتمع وفنونه ومعتقداته وقيمة وشتى مظاهر حياته . لقد كان الفن فى المجتمعات البدائية خادما للدين وللمعتقدات السحرية وأسرارها المقدسة (١) .

والفنون بوجه عام فنون غامضة وأن كانت تنطوى على صبغة جمالية تخرج الى الحياة العملية والصناعية التطبيقية أو الحرف الفنية من النسيج والاوانى وغيرهما .

ولا يميز « ديوى » بين الخبرات الجمالية التى تعنى بكيفيات (Qualitees) وبين الخبرات الذهنية أو العقلية التى تعنى برموزا (Symbols) أو علامات (signs) . ويرجع ذلك الى أن كل خبرة لاتبدو فى صورة نمطية (Pattern)

---

(١) المرجع السابق ص ٥٥

(٢) المرجع السابق ص ٨٢

أو بنية (structure) لحسب بل تمثل نشاط فعال و نشاط منفعل يعمل بينهما الذكاء في ادراك العلاقه أو النسبة بين مايعرف و بين مايعمل .

ويقيم « ديوى » تفرقة بين الظاهرة الفنية بأعتبارها أبداعا و بين الظاهرة الجمالية بأعتبارها تذوقا بالرغم من العلاقة الوثيقة بينهما (٢) بمعنى أن للفنان المبدع أن أراد العمل ما أن يكون فنيا فلا بد أن يتصف هذا العمل بصبغة جمالية أى بالطريقة التى تجعل منه موضوعا لادراك المتذوق وأستمتاعه أى أن الفنان المبدع يقف أثناء عمله الفنى موقف المتأمل والمتذوق . ويقدر ماتجىء الخبرة الجمالية متسقة يكون لها الخاصية الجمالية المميزه .

كما أن المتذوق لابد وأن يسترجع خطوات الابداع أو الخلق الفنى كما عاناه الفنان من حيث تنظيم عناصر العمل الفنى والوقوف على الخبرة الفنية .

و ينتقل «ديوى» الى مسألة تنظيم الخبرة أو الصياغة أو التعبير الفنى فيصفها أنه عملية تنظيم ديناميكى متطور يسعى الى التحقق والاكتمال فالعمل الفنى فى عقل للفنان يستمر فى فترة حضانه حتى يخرج الجنين إلى عالم النور كموضوع قابل للادراك بوصفه جزءا من العالم الخارجى . والخبرة الجمالية لاتأتى دفعة واحدة فورية أنما نتيجة أستمرار لعمليات طويلة سابقة وخبرة من قبل .

و بصدد التعبير (٢) الفنى يرى « ديوى » أن فعل التعبير يرتبط أرتباطا وثيقا بالنشاط الخبرة العادية للانسان و يفرق بين كون الانفعال أو الدافع مصيرا أو فعلا تعبيريا - فبكاء الطفل معبرا بالنسبه لأمه لكن تجسيم هذا البكاء فى فعل هو المراد بالتعبير يفضل تركيب وتكامل الخبرة .

كما يضيف الى أن محاولة ارجاع عملية التعبير الى فعل الالهام يجانبا للصواب إذ أن التعبير يقوم بعمليه انجازات ألالهام او الحدس و تكميله من

طريق الوسائط الموضوعية من إدراك حسي وتصور وتخيل فحتما ... لا ستثارة الوجدانيه المقترنة بموضوع معين فانها تهيج المعاني المختزنة والمواقف السابقة فيدب فيها النشاط وتستحيل إلى أفكار وانفعالات شعورية أي تصبح صوراً ذات شحنات وجدانيه . وليس الإلهام أو الحدس سوى عملية التوهج أو الاشراق التي تولدها لدينا الفكرة والرؤية بحيث ينشأ من تأثير الاحتكاكات الباطنية والمقاومة المستمرة تفاعل يخرج إلى عالم الوجود « كنتاج مبتكر » .

ويتابع «ديوى» رأيه بأن الانفعال الجياش والعنيف إذا ما تجلى بطريقة مباشرة فان الأثر المنتج لن يكون من الفن في شيء .. بمعنى أنه لا بد في مجال النشاط الفني - كما أنه ينبغي أن تحدث تحوير وتعديل في إعادة تكوين المادة التجربة الفنية حتى يتوفر للتعبير الفني قيمته الجمالية .

ويرفض «ديوي» النظرية القائلة بالتقليد أو التمثيل» Represemation » لأنه إذا كان المقصود بالتمثيل التكرار الحرفي فأن العمل الفني من طبيعته يختلف تماما

ومجمل رأي «ديوى» أن العمل الفني يقترن بالخبرة الجمالية وأن مفهوم الفن يتسع مداه فيشمل الحياة العملية وتكون وظيفة الفن مجرد نشاط وسيلي «Instrumenat» لخدمة الغايات الحضارية والاجتماعية فحسب والخبرة الجمالية أو فعل التذوق مجرد إدراك حسي نافع أو سار ليس إلا .

اندريه مالرو « MALRAUX »

اهتم مالرو « Andre Malraux » المفكر الفرنسى (يوليو ١٩٠١) بالبحث فى مسائل النقد الفنى وفلسفته باعتباره يمثل وحدة التراث الفنى للانسانية ولثقافته الواسعة فى شتى الفنون التشكيلية فى العالم، واطلاعه على أهم المراجع فى الفن استطاع أن يخرج موضوعات عظيمة الأهمية عنوانها (سيكلوجية الفن) من ثلاثة أجزاء أطلق على الجزء الأول منه اسم (المتحف الخيالى) وأخرجها عام ١٩٣٧ ثم الجزء الثانى عام ١٩٤٨ وأسماه (الابداع الفنى) ثم الجزء الثالث فى عام ١٩٤٩ وأعاد إخراجها فى مجلد [1] عام ١٩٥١ وتابعه بمجلد آخر أسماه (المتحف الخيالى للنحت العالمى) عامى (١٩٥٢ ١٩٥٤)

وكان لفكره ومؤلفاته أهمية كبرى بالنسبة لفلسفة الفن والدراسات الجمالية

ويجمل الرأى عند مالرو بصدد مسألة الفن أن النشاط الفنى حركة قوة مبدعة للانسان، وانتقال من نطاق الجبر إلى نطاق الحرية، فكل منجزات العمل الفنى ليس عالما مجاوراً من العالم الواقعى وكأنها أرادت أن تخلق عالما خاصا بها أو أرادت أن تعبر عن العالم دون ان تقلده ونقل عنه

فالفن مشاركة فعالة خلاقة للانسان تحفظ للأشياء الخلود، ولذا نجد « مالرو » يعلى من قدر لإنسان المبدع ولإنسانيته حيث يقول أن (الفن للانسان) معارضا البحوث والدراسات الجمالية على اختلاف نزعاتها، التى اتجهت إلى القــــول بأن الفنان عبد للطبيعة ووظيفته مجرد محاكاة أو أن الفن هو خدمة الواقع، لكن مالرو يجعل النظر فى فن التصوير Art of Painting، فيجد أن فن التصــوير لا ينزع إلى رؤية العالم وانما يتجه إلى خلق وإبداع عالم آخر.

(1) Les Voix du silence p. 621

وقد أولى «ما لرو» اهتماما كبيراً لمشكلة الإبداع الفنى ، حيث يقرر أن الفن هو استحالة الأشياء من العالم إلى طرز فنية بفضل قوة الإبداع ، ولكنه يبعد عن الابداع الفنى أية محاكاة أو تقليد أو أية نزعة تعبيرية . ويجمل رأيه فى أن النشاط الفنى هو فى صميمه ابداع امايير أو قيم إنسانية تخلق الفنان بمقتضاها عالما غريباً عن الطبيعة يكون بمثابة تعبير عن الإرادة الحرة الخلاقة ، ويؤكد «مالرو» أن الناس قالوا بأن الفنان هو ذلك الكائن المتأمل الذى يعرف كيف ينظر إلى الأشياء ولكنه الحقيقة أن الفنان يوجه نظره إلى العالم الفنى لا إلى العالم الطبيعى.

والدليل على ذلك أن الفنان لا يرى من الطبيعة إلا ما له علاقة بالآثار الفنية فى حين أن الرؤية العينية للشخص العادى فثمة فارق بين « Regarder » ينظر وبين « Voire » يرى ، كما أن التعبير الفنى يبتعد عن بعض الخصائص والواقعة للأشياء كالعمق أو المنظور أو الحركة ، لأن الفنان يقوم بتبديل أو تحويل واختزال « Reduction » ، وهكذا نرى أن المصور الذى يعدل فى الصورة حينما يلغى البعد الثالث على القماش (التوال) بمعنى أن مهمة الفنان المصور لا تقتصر على عملية النقل إلى الطبيعة أو المحاكاة . حتى تلك الصفحات الفنية لمناظر الطبيعة التى رسمها « Corot » تتصف بطابع التجديد والابتكار

وثمة فارق جوهرى بين شخص عادى أو فنان أصيل مبدع فالفنان لا يقنع بموضوعات الطبيعة المعدة من قبل ، وإنما يتجه غالبا إلى الجوانب الغامضة أو الناقصة غير الواضحة التى ما تزال تنتظر من يبررها ويتممها ويفسرها ويجلو غوامضها ويعيد صياغتها من جديد ، وتبعا لهذا فالنشاط الفنى ليس هو الطبيعة منظورا اليها من خلال مزاج شخصى وانما يستند إلى الإنفعال باعتباره وسيلة ابداع اللوحة، ونضرب مثلا لغروب الشمس الذى يستثير إعجابنا فى فن التصوير ، ليس هو

غروب الشمس الجميل بل هو عرب الشمس الذى صوره فنـــان عظيم ، كما أن الصوره الشخصية (البورتريه) الجميلة لا تكون مجرد صورة لوجه جميل أن هناك فارق بين الرؤية العينية الفنية والمشاهد العادية للأشياء . فالفنان لا ينظر إلى الأشياء إلا من أجل ترجمتها إلى موضوع فنى أو من أجل تشكيلها بمعنى أدق يحولها إلى صـورة وتعبير « Expression » ولا تبدأ علاقة الفنان بالموضـوع الذى يرسمه إلى حين يكف عن الخضوع لنموذجه لـكى يتحكم فيه ويسيطر عليه ، وليس هناك مظهر لتحكم الفنان فى نموذجه إلا باستحالة ذلك النموذج إلى دلالة تعبيرية فى صميم العمل الفنى ، أو الفعل الذى يحققه بطريقة شعوريه أولاشعورية ولـكن الرؤية الفنية أو المشاهدة الفنية تحتاج إلى تدريب وممارسة طويلة حتى يمكن اقتباس فـكرة الموضوع من عالم الأشياء وترجمته إلى أثر فنى مبدع ، فالنظرة عند الفنان ليست مجرد عين ورؤية ، بل هى معنى وتعبير بترجمة الفنـان لا باعتبارها شكل وإنما باعتبارها مجموعة من الملامح والسكنات وتعبير فردى عاطفى وجنسى، مبرزاً قسمات الوجه ـ هذا ما فعله ليوناردو دافنشى فى لوحته الخالدة «موناليزا») مثلها كمثل اللوحات الرائعه التى رسمها كبار الفنـانين لبعض الأشخاص، إذا لم تـكن مجرد صور لنوع من الطبيعة الصامتة« Natura Morta» وإنما كانت أعمالا فنيه تـكشف لنا عن مدلولات أعمق مما تبوح به القسمات ، وفى ذلك يقول مالرو « أن العمل الفنى لا يبدأ إلا عندما تنتهى لهم تصوير الملامح والقسمات « Traits » لـكى تبدأ مهمة التعبير عن المعانى أو الأفكار » فانه يعنى بذلك أن صورة الشخص تصبح عملا فنيا حين تعنى حياته وتدل عليها، إذ لا تبدأ علاقة الفنان بالموضوع السيما « Thematic Apperception » إلا حين يكف عن الخضـوع لنموذجه الأساسى « Archtypa » لـكى يعمد إلى

التحكم فيه والسيطرة عليه . المظهر الوحيد لتحقيق الفنان في وجوده هو القيمة الجمالية التي صمم ملامحها في ذهنه يتجلى في دلالة التعبير من خلال العمل الفني. وعلى حد قول مالرو أن الوجود يزخر بالمعانى والصور أو الرؤى ، فاذا ما نجح الفنان في أن ينقص من هذا الوجود موضوعا يعيد تكوينه أو تأليفه معبرا بما لديه من قدرة على ابراز المعانى ، استحال هذا الموضوع إلى حديقة بالفعل ذات دلالة فاذا كان الوجود أو العالم الطبيعى والانسانى قوى الدلالة فان المعنى الخاص بها أقوى منهما ، والمعنى ليس سوى تعبير فنى تفيض به لوحات الفنانين وتماثيلهم ونقوشهم وزخارفهم حتى ألوان التعبير الابداعى فتخلع على الواقع منظور وبعد انسانيا خلاقا .

ومن ثم فالعامل الاول للمصور أو لأى فنان هو الفعل الذى يحققه بالفعل أى يمنحه وجودا متميزا ، سواء أكان بأسلوب شعورى مباشر أو لا شعورى غير مباشر ؟ ، ولغة الفنان الرسام (أو المصور) هى العمل الفنى الذى يضع لوحات وليس معنى ذلك أن المصور لا يتأمل الأشياء والرؤى الجمالية حين ينظر اليها بل هذا التأمل الإبداعى شرط أساسى للعملية الابداعية ولكن لا يظهر فى سهولة إذ يحتاج إلى تجربة طويلة وممارسة حتى يمنحه التأمل عينا فنية أو رؤية فنية مباشرة تتكشف فيها

° ° °

ميربونتى M Bonte

كان لوفان واندرية مالرو أكبر الأثر فى توجيه اهتمامات بونتى نحو مشكلات الاستطيقا كالتعبير والابداع والأسلوب والأنماط الفنية وكما أسهمت هذه المؤلفات فى تكوين مذهبه الجمالى الخاص

ولكى نتبين رأى « بونتى » فى الإبداع الفنى يمكن أن نتلمسه من خلال تفسيره للجمال والفن فى سياق المذهب الفينومنولوجى العام

ويحمل مذهبه هو أن الجسم الإنسانى أداة الإتصال والامتزاج العالم والأشياء ومنزلته بالنسبة للعالم كمنزلة القلب الجسم البيولوجى ومن وظائف هذا الجسم الإنسانى الإدراك الحسى الذى هو (فعل) « Action » به ندرك الموضوع ادراكا مبكرا دون ما واسطة او تفسير . بمعنى أن ثمة اتحاد مباشر بين الإنسان والعالم للوقوف على حقيقة الأشياء . التى تنكشف لنا عن طريق الإدراك الحسى خلال الجسم .

فان كان الفكر الإنسانى لابد وأن يتجسم فى عبارات أى أن المعنى يسكن اللفظ فان الفعل الإنسانى له معنى باعتبار أن الجسم فى جوهره تعبير . لذا يهتم بونتى باللغة من حيث أن وظيفتها هى الخروج عن الذات إلى الغير وأن القول ليس اطار أو وعاء للفكر بل هو بمثابة تمثل او حضور الفكر نفسه فى العالم المحسوس والإنسان عندما يعبر ... على التعبير فليست وحدها هى وسيلة الاتصال الآخرين بل أن الإنسان يعبر عن نفسه أيضا مستخدما بعض العلامات من أبرزها الشعر

ومن ناحية أخرى يمكن أن نعتبر فن التصوير بمثابة لغة ينطق بها المصور على طريقته الخاصة قياسا على اللغة اللفظية إذا بالرغم من القياس مع الفرق إلا أن كل منهما يندرج تحت مقولة التعبير الابداعى - وهذا الاساس الذى يقوم عليه مذهب بونتى فى الابداع الفنى.

لقد مر كلا من الفن والشعر بمراحل تاريخية ... من وسيلة لخدمة الالة

المقدسة ثم ارتقت الحضارة فاستطاعا أن يلغا مرحلة الكلاسيكية (التى هى تعبير زمنى دنيوى عن العصر الدينى المقدس) . فأصبح الفن بمثابة عملية تمثل أو تصوير للطبيعة ومهمة الفنان هى تجميل الطبيعة ومراعاة ما تفرضه من قواعد كى ينتزع اجماع الناس ولكن هذا الموقف عكس ما يراه الفنان من حيث نزعة الارتداد إلى الذات . فاتسم من التصوير الحديث بسمة ذاتية كرد فعل للحركة الكلاسيكية .

ويفسر يونتى ذلك بالرجوع إلى طبيعة التعبير الفنى ذاته أو الابداع الجمالى من حيث أن وظيفة الفن هى التمثيل فى فن التصوير « Represtnraeion » أى التمثيل والبحث عن علامات « Signs » التى يمكن أن توهمنا بوجود عمق حقيقى أو منظور أو حركة حقيقية أو ملمس « Texture » حقيقى . وقد برع الفنانون الكلاسيكين فى الاهتداء إلى الكثير من الحيل التكوينية من أجل ابراز التمثيل أو فعل التمثيل فكان هدف الفنان يفرض نفسه بعمله الفنى على حواسنا حتى نشهد له بقدرته على منافسة الطبيعة وأن كانت نزعة التمثيل « Representation » سادت عصوا طويله فى التصوير فان المفهوم الحديث للتصوير باعتباره تعبيرا ابداعيا يظن بدء مرحلة جديدة يتحرر فيها من قواعد الفن الكلاسيكى فالواقع أن المصور الكلاسيكى كان يصوب نظرة إلى العالم الخارجى متوهمها تلمس التمثال الصادق بحذافيره من الطبيعه بينما فى حقيقة الامر أن الفنان كان يقوم بعملية تحويل شامل « Metamorphose » أصبح فيها بعد محور المذاهب الفن الحديث .

كما أتسم الإدراك الحسى عند الفنان الكلاسيكى بطابع مميز للحضارة المعاصرة حتى تؤثر فى ادراك المرئيات وموقف بونتى يقرر أنه أنه لا معنى للقول أن للفنان ملزم باختيار بين الفن والعالم أو بين حواسنا والتصوير المطلق . لأن من

المؤكد أن كل منهما ماثل فى الآخر لذا تختلف رأى «دونتى» عن رأى «مالرو» بصدد فى التصوير حينما يرى أن معطيات الحس لم يتغير على مر العصور وأن المنظور الكلاسيكى هو وحده السائد . ويقرر أن الفهم الكلاسيكية مجرد أسلوب ابتكره الانسان لاسقاط العالم المرئى على مدارك الحس دون أن يطابق العالم المحسوس او أن النزعة الكلاسيكية بمثابة تأويل Facultative « للحدس المباشر أو العيان . بمعنى أنه تنظم للموضوعات الخارجية فى نسق ادراكى دون حتمية أو الزام على الفنان يستطيع الفنان المبدع أن يخلق من مجموعها منظورا مخالا والتعبير عن العمق والمنظور التكنيكى . بمثابة ابتكار لعلم خاص قد تحكم فيه بصر الفنان فأصبح نسقا منتظما أو تنظيما او توليفا يستوعب اجزاء فى اطار شامل مترابط متسق

ومن المؤكد أن ما اعتاد المصورون الكلاسيكيون فى رسمهم لوجوه «Portraits» الاشخاص ليست مجرد ملامح وسمات بل هى علامات فى خدمة المزاج أو الانفعال الشخصى . حتى أن المصور أيضا إذا ما رسم لوحات أو نحت تماثيل لظلال توحيوانا فانه يخلع عليه طابعا مصورا ولكن إذا ما سلمنا من ناحية أخرى بأن التصوير الفنى ضرب من الخلق او الابداع فهل يعنى ذلك عود إلى الذات؟ يجيب «دونتى» بالنفى معارضا رأى «مالرو» القائل بان موضوع فى التصوير هو شخص المصور نفسه يستغرق اهمى عالم الذات . ولقد استند «دونتى» فى رأيه هذا إلى دراسة مفصله عن فن التصوير عند الفنان « Bole Cezanne » سيزان وما يقوله من أن « المنظر قد يتمثل ذاته فى أنـــا إلا شعوره أو وعيه بذاته» ويرى «دونتى» اذن أن الفن بالنسبه للمصور يعنى الاتجاه إلى الاخرين من حيث هو بد . أو أداة للتواصل مع الاخرين .

فان كان المصور يرسم بيده من خلال رؤيته شخصية فإنه لا بد من أن يجد العمل الفنى المبدع صورة حقيقية بشرية تدعو المتذوق الى المشاركة فالعمل الفنى بمثابة واقعة تهيب المتذوق أن يعاود القيام واسترجاع مراحل الابداع التى قام بها الفنان وليس المهم فى الفن هو الارتجال « improvisation » أو التعبير عن الذات بطريقة تلقائية كما هو عند فن الأطفال ، بل المهم هو الصياغة الممتعة والتعبير الإرادى المنتظم المتميز بالنضج والإكتمال .

وموقف بونتى من مشكلات الفن خاصـــة الابداع هى أن الفن ليس مشكلة الارتداد إلى الذات والفردية بل هى مشكلة تحقيق التواصل بين الفنان والجمهور دون الاستعانة بطبيعة سابقة محددة من ذى قبل « Natnreapéctable» أى كيف ينقل الفنان الكلى من خلال الجزئى» .

ويبرز من خلال فلسفة « بونتى » فى الإبداع فلسفة جمالية تتسم بطابع فينومنولوجى تحرص على تأكيد التواصل بين الفنان والعالم ، فليس ما يبدع فى لوحة ما هو ذاته المباشرة ولا هو طريقته فى الإحساس بل هو طرازه الخاص أو أسلوبه المعين . ولا يكتسب المصور هذا الطراز المتميز إلا عن طريق صراع ضد العالم والآخرون ونفسه . فالمصور كما يقول «بونتى» فى حاجة إلى وقت طويل قبل أن يتمكن من التعرف على طرازه الخاص فى أعماله الفنيـة الأولى إذا أن المصور عاجز عن التعرف على نفسه فى لوحاته . والسبب فى ذلك أن التعبير الفنى لا يستحيل إلى حقيقة ملموسة بارزة ، أو هو بالأخـرى لا يصبـح دلالة « Signifécation» إلا لدى الآخرين. والمصور يواصل حياة الإنتاج لا لكى يستمتع بضرب من الاجترار الذاتى . بل لكى يتخـذ من النشاط الفنى وسيلة لتحقيق ذاته . ويكون عمله الفنى بمثابة أداة لفهم العالم ورؤية الواقع بالنسبـة إلى الآخرين لذا يتميز الفنان بطراز معين لا بمثابة مجموعة من العمليات [illegible]

المميزات الفردية . وإنما هو أولا طريقة خاصة فى التكوين والصياغة يستطيع الآخرون أن يتعرفوا فيها على شخص الفنان.

ويقول مالرو « أن الطراز هو طريقة خاصة فى إعادة خلق العالم » ولكن «بونتى» يقرر أن الفنان لا يعنى حقاً الطراز الفنى، إذ لا ينشأ إلا من خلال إدراكه الحسى للعالم باعتباره مصوراً بمعنى أنه ضرورة تقنينها طبيعة هذا الادراك نفسه. إن لم تقل منذ البداية بأن الفنان لا يدرك الأشياء إلا فى اطار خاص هو ما نسميه بالطراز أو الأسلوب. أى أن الإدراك الحسى نفسه ضرب من الصياغة أو التأسلب « Stylization » كأن ننظر إلى امرأة تقع تحت أبصارنا ، حتى يتبين انها ليست فى نظرنا مجموعة الأبعاد الحسية أو مجرد نموذج حسى أو مشهد خارجى بل هى بمثابة تعبير فردى عاطفى جنسى. أو هى أسلوب خاص فى التجسد يتجلى من خلال المشى والحركة والاهتزاز والحديث هذا من وجهة نظر الشخص العادى . أما من وجهة نظر المصور حينما يرسم هذا المرأة فإن ما ينقله على القماش (التوال) لن يدل على قيم جنسية أو عاطفية أو أخلاقية أو جماعية وإنما ستكون رمزاً أو دلالة لأسلوب خاص فى الوجود فى العالم على نحو ما التقطه بصر الفنان ، وهذا الطراز الفنى وذلك المعنى التصويرى ليسا كامنين فى المرأة التى تقع عليها عين الفنان إنما مبتكران تولدهما فى نفس المصور كنتيجة لاستجابة نداء المرأة بوصفها موضوعا جماليا . وعلى ذلك فان المعنى الفنى لا يظهر إلا حينما يأتى الطراز فيخضع معطيات العالم لنوع من التنظيم والاتساق والتعديل بشكل لغة تعبيرية خاصة نفهم من خلال ما أراد الفنان أن ينبئنا به عن العالم . وليس الطراز أو الأسلوب الفنى سوى مجموع المعادلات التى يكونها الفنان من أجل تحقيق عملية التعبير التى تكشف لنا عن طريقته الخاصة فى النظر إلى العالم . فإذا كان المصور يظن أن الطراز الفنى إنما هو شىء يستطيع أن يجده فى المصادر الطبيعية نفسها فى حين ان الفنان يعيد خلق

الطبيعة لحسابه الخاص اننا لا ندرك إلا لكى نعمل بمعنى أن إدراكنا الحسى وجه منذ البداية نحو الفائدة العمليه.

ولا يكون هذا ادراكا حقيقيا لذا يضع الفنان الشيء بين أيدينا دون أى غرض نفعى وكما يقول برنتي «أن الفنان هو الشخص الذى يثبت على اللوحة ذلك المشهد الطبيعى الذى لا ينقص عن الناس» بمعنى ان الفنان يقدم لنا صورة مضيئة ساطعة لكل موجود فى حقيقته العينية المباشرة أو وجوده الحسى الأولى ويعطى مثالا لتفاحة سيزان الذى نراها ونتأثر بها لأن ماهية الفن هى العمل على تقديم حقيقة عينية أصيلة أو واقع عاو مباشر يدفع بالفنان إلى الاتجاه نحو الأشياء والتعبير عن صلاته بالموجودات حتى أن الفن التجريدى لا يشذ عن هذه القاعدة إذا ان الفنان التجريدى يعبر عن رغبة حادة فى رفض العالم ولكن أشكاله الهندسية تظل تسير إلى الحياة ، وكأن شبح الصور الطبيعية ملاحقه حتى فى محاولته السلبية للهروب .

وحدث نتيجة للتقارب بين تقدير قيمة الحقيقة والواقع ما جعل الفنانين يتحدثون عن الصدق والكذب والصواب والخطأ فى الأعمال الفنيه وكأن الفن لغة تحتل فيها فكرة الحقيقة أهميه كبرى ولكن الفنان لا يعنى مطلقاً بالصدق الفنى بمعنى التشابه مع العلم او التطابق مع الواقع بقدر ما يعنى له اتساق التصوير مع نفسه. ولكى يصدق الفن فلا بد أن يعارض الواقع بحيث يصبح الموضوع الجمالى عن قرب وهاجا ومضيئا أى أن يتعايش الفنان مع الرؤيا الجمالية أو ما يمكن تسميته بالحضرة الفائقة للوجود «Surexistence» بمعنى أن المصور فى رأى «برنتي» انسان يحيا فى احتكاك مستمر بالعالم يعرج سره الفنى فى خبراته وإدراكه للعالم فيملك ناحية التعبير عن المرئيات والصور الجماليه كاستجابة ينطوى عليه عمله الفنى الذى يتميز بالابداع والأصالة

وبصدد مشكلة العلاقة بين حياة الفنان وعمله الفنى نجد « بونتى » يقرر أن اسلوب كل فنان ليس بالضرورة هو اسلوب حياته وانما يسعى الفنان جاهدا فى سبيل العمل على الاتجاه بحياته نحو التعبير رافضا بذلك تفسير مدرسة التحليل النفسى من حيث أن التفسير السيكلوجى لا يشرح سوى بعض الجزئيات أو التفاصيل كما أن الموقف الآخر الذى لا يفسر العمل الفنى باعتباره معجزة وشىء خارق ، فانه موقف متهافت يحجب أنظارنا عظمة الفنان الحقيقية . وإن كان «فرويد» قد خص «ليوناردى دافنشى» بالدراسة باعتباره ضحية من ضحايا الطفولة الشقية . فان «بونتى» يرى أن عظمة « دافنشى » تكمن من انه استطاع أن يبتدع من الموقف المادى والحيوى لغة فنية مبلورا ما انطوت عليه حياته ومخاطراته وأحداثه الشخصية والتاريخية فكانت بمثابة المداد الذى استطاع أن يسجل به ليوناردو منه المقدس « Sacrement » وينهى «بونتى» الى ابراز المقومات الانسانية لفلسفته المنيه والجمال فى الإدراك الحى وأساسه الجسم الانسانى من حيث هو تعبير أولى وهو وحده كفيل بتعبير شتى مظاهر الحياة فى العالم .

والتاريخ حيث يرده الى أصل انسانى مشترك هو العملية التعبيرية التى قام بها البدن وكما أن سيطرة جسمنا على أى موضوع هو الاساس فى قيام مكان مشترك فإن المحاولة للتعبير المستمرة هى أساس قيام التاريخ . أما بالنسبة للتعبير فهو بوصفه لغة غير مباشرة أو هو جوهر الجسم والمأخذ على رأى بونتى هو رجعته الى موقف الفلاسفة التقليديين الذين يتجهون الى القول بوحدة الحضارة وتجسدها «Incarnation» حينما أبرز وحدة التعبير والتاريخ حين نلمس افتراضنا مسبقاً لتأثير انطولوجى .

جان بول سارتر J. P. SARTRE

يعتبر رأى « سارتر » من أبرز الآراء التى قيلت بصدد تفسير الإبداع الفنى ، إذ يتجه « جان بول سارتر « J. P. sartre » فى رأيه وسطا بين النزعتين السيكولوجية المتطرفة « psychologism » التى ترى أن الموضوع الجمالى له وجود التصور أو التمثل « representatoin » وبين النزعة الواقعية المتطرفة التى ترى أن الموضوع الجمالى له وجود الشيء ، أما رأى « سارتر » فيمكن إجماله فيما يلى :—

١) أن الموضوع الجمالى موضوع متخيل ولا يمكون ولا يدرك إلا بالوعى المتصور باعتبار أن الموضوع الجمالى لا واقعى .

٢) أن وظيفة التخيل الأساسى تتحالف بعمل التلقائية الإبداعية .

٣) أن ثمة فارق بين الموضوع المتخيل وبين الموضوع المدرك

٤) وأن أبرز ما فى العمل الفنى تلك الوظيفة الإبداعية الذهنية للتخيل - معارضا ذلك الفكرة القائلة بالصورة أو بالخيال .

٥) وأن واقعة التخيل تعبر عن الوعى من حيث أنه قادر على تحقيق حريته .

٦) كما يقرر « سارتر » أن كل موضوع جمالى لا واقعى .

٧) وأن الموضوع الجمالى لا يتجلى أمامنا إلا حينما تكون بحضرة العمل الفنى .

٨) كما أن الباعث على التخيل الإبداعى للموضوع الجمالى اللا واقعى يرجع إلى الواقعى المدرك أو المعادل الحسى

٩) أن الفكرة « idea » تشير إلى الروح الفردى للموضوع الجمالى وتختلف عن المفهوم « concept » الذى هو تعريف عام

١٠) أن الموضوع الجمالى أشبه ما يكون نداء من الفنان إلى المتذوق المتأمل

بحث ماله أن يعمل من . لإدراك الحسى ولـ ت مخيلة المتذوق بـ
. ظيفة تنظيمية تقتصر على تذ .وق الاد اكات الحسيه

بل هى وظيفة تركيبية تقوم بعمليه إعاده تكوين او تشكيل الموضوع الجمالى إبتداء من الآثار التى خلقها الفنان . لذا يوجد نداء أو رغبة فى كل أثر فنى يهيب بالمتذوق أن يعمل مخيلته من خلال معطيات الحس

ولا شك أن المصور حينما يضع على القماش مزيجـــا من الألوان الأحمر والأصفر والأزرق فأنه لايريد بهذا المزيج أن يكون بمثابة علامة محددة تشير إلى دلالة خاصه . وإنما هو يريد أن يضع أمام أنظـــارنا شيئا لايدلنا بد اته إلى أى موضوع آخر . وقد يكون هناك بعض البواعث الذاتية لاختيار لون معين بذاته .

ولـكن من المؤكد أنها لاتعنى أية علامات بل تشير إلى أشياء أو موضوعات بمعنى أنه لايوجد أى التزام بالنسبة لفن التصوير أو الموسيقى بينما نجد أن من الادب مايتصف بالالتزام أو بإرادة الحرية (١)

ومن الواقع أن نتبين تلك العلاقة الديالكتيه القائمه من الادراك الحسى والابداع التى التى تتفاعل فيها الذات والموضوع . ونجد أن الموضوع يكون هو الشيء الجوهرى بينما الموضوع يصبح غير جوهريا ثم تأتى مرحلة التذوق أو التأمل فيعبر عن تآلف الادراك الحسى والابداع الفنى

ومن مقومات الابداع الحرية فهى التى تصنع الجمال وبها يفان الموضوع

---

(١) د . . . ابراهيم فلسفه الجمال عند . . . سارتر مجلة العربى العدد ٦٤ شهر مارس سنة ١٩٦٤ ص ٧٤ و ٧٥

الجمالى رفضا للواقع وإتجاها إلى اللا واقع حيث الخيال المبدع

أما الإبداع فى رأى مارن هايدجر « M HIEDGER. » فيجمله فى كتابه (الأصل فى العمل الفنى) حيث يعرض لمقومات الموضوع الجمالى . . فيرى أنه قد يتبادر إلى الاذهان أن الفنان هو الأصل فى العمل الفنى .

ولكن تجمع لآراء على أن نشاط الفنان هو الاصل فى ظهور الآثار الفنية . ولكن لانحكم على الفنان إلا بالرجوع إلى أعماله الفنية .

فالعمل الفنى هو وحدة معيار الحكم .

وليس العمل الفنى شيئا كباقى الأشياء ويقول أن العمل الفنى هو بمثابه تفتح للوجود أو إنكشاف للحقيقة فهو يعنى بذلك أن ماسجله الموضوع الجالى عما هو أولا وبالذات إشعاع الحقيقة عبر الوجود الذى يصوره الفنان

ويتوقف « هايدجر » (١) ساعند واقعة الحقيقة التى يتجه اليها العمل الفنى حيث يبين أنه لابد العمل الفنى من أن يتخذ صورة تفتح أو أنكشاف أو جلاء الوجود وكأن الحقيقة تظهر من مكمنها على يد الفنان . لكى تتجلى على صورة فنية أو حضور « presenes » وان تقوم للعمل الفنى قائمة إلا إذا إمتدت جذوره فى أعماق الطبيعة بحيث ينبثق من الارض ولكن العمل الفنى لابد من أن يظهر على صورة عالم يخلقه الفنان ويثبت دعائم فوق الأرض . وحينما ينبثق العمل الفنى على صورة عالم يحاول السيطرة على الأرض من أجل إعادة تنظيم كل ما يحيط بها من علاقات . فلا بد من أن ينشأ صراع بين ذلك العالم الذى يريد أن يتجلى

---

(١) ص ٢٥٩ د . زكريا ابراهيم فلسفة الفن فى الفكر المعاصر

ويتفتح . وبين تلك الأرض التى ميل إلى الاختفاء والتستر . وربما نقرر فاعليه العمل الفنى تنحصر فى الصراع بين العالم والأرض . فالعالم يمثل التفتح والظهور والتجلى والأرض تمثل الإبطاء والكمون والتستر وحينما يحاول الفنان استجلاء كوامن الأرض ينشب الصراع ولا تتحقق وحدة العمل الفنى إلا من خلال هذه الصراع

ويجمل « هايدجر » رأيه فى أن العمل الفنى هو تحقيق عملية تفتح الموجود وإنبثاق الحديقة أمام أعيننا ويخلص أيضا إلى ان كل فن هو فى جوهره ضرب من الشعر بمعنى الإنشاء أو الإبداع أو الخلق كما يرى أن الفنون الأخرى ومنها التصوير والنحت والموسيقى ترتد إلى الشعر .

ويكون دور الفنان بما لديه من قدرة إبداعية أن يجعل الظاهر تعبيرا عن الباطن كما يعيشها الفنان بوجدانه خلال العملية الإبداعية

مكونات العملية الابداعية

إذا ما تناولنا قصيدة شعريه أو لوحة فنية أو تمثال فإننا نجد فيه عنصرين بارزين أولهما صورة أو رؤية جماليه وهى الموضوع الجمالى أو موضوع الإبداع الفنى وثانيهما تلك الانفعالات التى تكون الصور أو الروى وتحييها

ونجد أيضا إلى جوار ذلك إنفعالات وحالات وجدانية تتملك تخيلها سير وحوادث وشخصيات تنساب فى نفوسنا وتتعلق بنا إذن فهناك إلى جوار الصور الشعريه أو الروى الجمالية التى هى موضوع الخلق الفنى صيغ إنفعاليه وجدانيه تصاحب هذه الصور الشعريه وهناك أيضا محتوى لهذه الصيغ الإنفعالية وهو مشتق من صميم تجاربنا ومتعلق بذكرياتنا . هو صنوف من تداعى المعانى

ويصحب هذه الانفعالات المرتبطة بعض الهدوء والسكون والميل الشديد إلى العزلة والشعور بالرقة والإحساس التقوى السادج والزهد و... صار عالم الصور عن عالم الانفعالات ، فقد تتحول المشاعر إلى صور فتصبح الصور مركبة وتصبح المشاعر ذاتها متأملة لأن هذه الصور هي موضوع التأمل وبذلك تكون تسامت إلى مرتبة النور

والموضوع الجمالى أو تلك الصور أو الرؤى الجمالية بمثابة المادة الخام التي يتناولها حدس الفنان ويكشف عنها ويبرزها ، يعبر عنها تعبيراً فنياً

والحدس الجمالى عند الفنان يتناول الحالة من جوانبها الشعورية لوجدانية وجوانبها الصورية أو الرؤى الجمالية ولكن معنى الحدس أنه تتجه إلى الخارج لكن ينفذ ما يتعلق بالأثر الفنى من صور خاصة ... أن الحدس للأثر الفنى يكون فى لحظة إنتباه ... الأثر الفنى ... كما لو كان يرام تعبير تنفذ من خلال عين الفنان

وثمة فارق أساس بين الحدس الفلسفى والحدس الجمالى ، فالأول موضوعه الصواب والخطأ ، والوجود والعدم ... أما الحدس الفنى فموضوعه القيمة الجمالية التى تتحد عناصرها فى ثبوت الفن والموضوع المشاهد ويتألف عناصر ومقومات العملية الابداعية ... المتغيرات والعوامل الثانوية لنحصل فى النهاية على الأثر الفنى بكل خصائصه وسماته وملامحه وفيما يلى مقومات ومكونات العملية الابداعية

المـــادة Matter .

كاللفظ والصوت والحركة . الحجارة و ... وكل الوسائل ... أن الفنان هو الذى يتدخل ليحول المادة الخام إلى مادة جمالية يطوعها ويجلو صفاتها الكامنة

ويترجم عن حقيقتها الباطنية وتراثها الحسى . وقد يبالغ بعض الفنانين فيظهرون قوة عضلاتهم الفنية فى دراسة العنصر الجمالى للمادة بدون أن يتعرضوا لأى موضوع أو صورة فنية وهو ما يعرف فى الفن باللاموضوعية .

(ب) الصورة (الموضوع الجمالى) Iamge

وتوضع على هيئة رغبة أو مطلب يستبين تركيبه الفنى خلال الاداء أو التنفيذ ولقد أعتاد معظم الناس أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع العمل الفنى ، والواقع أن العمل الفنى هو موضوع ذاته أما الأسلوب الفنى والطراز أى طريقة التنفيذ والأداء فهى المقصودة لذاتها فى الانتاج الفنى والصورة هى موضوع الحدس الجمالى للفنان لا تعنى إنعكاس الواقع ومحاكاته بقدر ما هى صياغة جديدة للواقع وللطبيعة من خلال التعبير الخلاق

(جـ) التعبير Expresstion (١)

فالتعبير هو الدلالة الجمالية فى العمل الفنى وهو الذى يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان بواسطته ، أن يتعامل وجدانيا مع الموضوع الجمالى . وهو الرابطة الحية بين الفنان وبين إنتاجه - وهو مركز إشعاع لعملية الخلق الفنى والكيفية الفريدة التى تدمغ العمل الفنى بطابعها وتخلع عليه الوحدة والإنسجام والتماسك وقوة التعبير ، أو هو لغة أصلية تحمل نسقاً فريداً أو طرازاً فنياً لا يحاكى أبعاد الواقع المحسوس بل يكشف لنا عن مدى

---

(١) تتكون المصطلح من شقين ، press بمعنى ضغط و ex بمعنى الى الخارج فمعنى الكلمة الضغط الى الخارج .

الوجدان لكى نصل لنسق جمالى محدد يفسر العمليه الإبداعيه من خلال معايشة التجربة الإبداعية - فتتعقد الأمور وتتشابك المسائل بحيث نجـــد الصعوبة فى محاول التحليل للعملية الإبتكارية من خـلال ســبر أغـوارها ومن ملامسة التجربة ومعاناتها غير أن بالإمكان تحديد أسس وقوام العملية الإبداعية ببيان مكوناتها الجمالية وإبرازها فى عناصر أساسية أو ثوابت جمالية تتصل بعضها ببعض بفضل شروط معينة يبدأ الفن بالحفز الجمالى وثمرة هذا الحافز هو الأثر الفنى أو ماتتمخض عنه التجربة الابداعية . وفى العملية الابداعية نجد أطوارا ثلاثة أو مستويات ثلاث التذوق والتعبير والابداع وهذه الأطوار حاضرة من البداية - ويعد الفنان قد أبتدع فنا بالفعل عندما يصدمه تميز الأشياء لاول مرة ويبذل جهده من أجل توضيحه لنفسه ، ولا يتم إشباع الحافز الجمالى ، الذى هو الدافع للحصول على طابع الاشياء الجوهرى إلا بوساطة العمل الفنى الذى يعد إفصاح عما كان فى البداية شيئاً ناقصاً .

والابداع بوصفه ذروة التجربة الجمالية ، يمكن تصوره دقيقاً باعتباره يتردد على قطبين فهو ينظر إلى الوراء أو الباطن « Internalization » ويتجه إلى الأمام والخارج « Externalization » أى بين التبصر والتجسيم أو التأمل والتشخيص ويتمثل إعتماد الابداع على مصدر فى التجربة الجمالية المباشرة أو الملامسة والاحتكاك أو القرب واليقظه وإيقاظ الاحساس بالجمال للتعرف على الجمال الموضوعى للتجربة والفنان العبقرى العظيم هو الذى يصادف تحدى التمييز فى باطنه وهو قادر على تحويل أكثر الأشياء ألفة وإعتياداً إلى أشياء جوهرية تفيض حيوية وقوة .

الحقيقة الواضحة تماما هى أن قوام التجربة الجمالية وفعل الابداع يتصف

بالجدله Dialectic وصراع متعادل بين مرحلتين أو طرفين أحدهما إنبساط والآخر إنقباض واللحظة التى يركز فيها الانتباه أو الوعى الجمالى او الذوق الجمالى على التمييز والتى يستغرق فيها الموضوع الجمالى ، هذه المرحلة هى المرحلة الانبساطية الحساسة وبمجرد إنتهاء العملية الجمالية تأتى مرحلة الانقباض بعد تحويل الصور المتفرقه إلى رؤيا متماسكة ويجب ألا نفصل بين لحظتين عن صفات وخصائص التجربة الجمالية مثالها مثال حركة التنفس بين شهيق وزفير فكل منهما لحظة متمايزة ولكنهما متصلتين أو كنبضات القلب بين إنبساط أو إنقباض ولا يمكن أن نفصل بين الفعل ورد الفعل فهما تنتميان إلى حقيقة التجربة الجمالية وفعل الابداع

إن قوام التجربة الإبداعية ومكونات العملية الإبداعية تبدأ من تلك الرؤى الجمالية أو الصور المتخيلة فهى مضمون التجربة وهو الموضوع الجمالى بمعنى أدق غير أنه بالرغم من التحديدات السابقة يتعين علينا إدراك أن العناصر الحسية والعاطفية هى أساس الصور الجمالية ، وذلك أننا نلاحظ عندما نشاهد لوحة أو نقرأ شعراً أو ننصت الى موسيقى فإننا نلاحظ أن الصور المتخيلة التى نهتدى إليها تحتوى على قدر كبير من المادة التى لا تتصف بأنها حسية أو صورية ، فهى تنقل الينا أفكاراً عامة ومجردة فهى تظهر لنا ذكريات وتثير لدينا عواطف .

دور الحدس فى عملية الابداع

هل هناك ثمة علاقة بين الحدس وبين الابداع الفنى ؟

إننا بصدد هذا السؤال يبرز أمامنا تساؤل آخر إذ لو كان الموجود الخارجى بين حواسنا وشعورنا بطريقة مباشرة ولو كان فى استطاعتنا أن نتصل بالأشياء وبذواتنا إتصالا مباشراً لكان الفن فيما أعتقد عديم الجدوى أو بالاحرى لكننا

جميعا فنانين - إذ أن نفوسنا عندئذ ما كانت لتكف عن الحركة على إيقاع الطبل لكان فى وسع أعيننا مستعينين بما لدينا من ذاكرة ان نقطتع فى المكان لوحات فريدة بنقيها فى الزمان ، ولكان فى استطاعة بصرنا فى كل نظرة عابرة أن يرى فى ذلك المرمر الحى الذى صنع من الجسم البشرى جوانب رائعة قد لا تقل جمالا عن خير ما جاء به النحت القديم عن اليونان ، ولكان فى وسعنا أيضاً أن نستمع إلى لحن حياتنا الباطنية أو الجوانية الذى يتردد باستمرار فى أعماق نفوسنا وكأنما هى موسيقى فرحة حيناً ، وحزينة حيناً آخر ، أصيلة فى كل حين ، وأن هذا كله الموجود فيما حولنا باطن فى صميم نفوسنا ، ومع ذلك فإننـــا لا ندرك شيئاً من هذا كله بطريقة واضحة متميزة عن الواقـــع بين الطبيعة وبيننا ، بل بيننا وبين شعورنا نفسه ، حجاباً فاصلا أو نقاباً متوسطاً وهذا النقاب الكثيف بالنسبة إلى عامة الناس بينما هو خفيف أو شبه شفاف بالنسبة إلى الشاعر والفنان ولكن أى شيطان نسج هذا الحجاب ؟؟ .

وهل نسجه عن خبث أو عن حسن قصد . لقد قضى علينا أن نحيا وأن نفهم الأشياء ، فالحياة إن هى إلا عمل والحياة تقتضى أن نتقبل الموضوعات ذات التأثير النافع وأما ما عداه فلابد أن يظل مطويا فى الظلام الدامس أو هو قد لا يصلنا إلا بطريقة غامضة مهوشة ، إننى لأنظر وأظن أننى أرى وأصغى وأظن أنى أسمع وكأننى أرى قلب كتاب مفتوح ، ولكن ما أراه وما أسمعه من العالم الخارجى ، إنما هو ما تنتزعه حواسى منه حتى تنير السبيل أمام سلوكى وما أعرفه من نفس ، إن هو إلا ما يبدو على السطح وما يقوم بدوره فى عملية العقل . إذن فإن أعماق شعورى لا تقدم لى عن الواقع سوى صورة مبسطة وهذه الصورة التى تطبعها خالية من كل التفاصيل الدقيقة . بمعنى أننا ندرك تلك الفردية حين

يلتقط بصرنا بعض الأشياء فنتعرف على سمة أو أكثر من سماتها ، وعلى ذلك فموضوعات العالم الخارجى ليست هى الحقيقة المباشرة وشعورنا عنها لا ندرك فى كثير من حالاتنا سوى المظهر الخارجى ولابد من انفصال أرادة يتمتع به الفنان بحريه — لكى تتعمق الطبيعة والعالم — وقد رأينا من قبل أنه بواسطة الحدس يمكن أن ندرك الموضوع الجمالى وهو الصور أو الرؤى الجمالية ، والحدس الجمالى والحدس الفلسفى وسائر أنواع الحدس الأخرى .

فالحدس الفلسفى موضوعه الصواب والخطأ والوجود والعدم ، الضرورة والاحتمال ، أما الحدس الجمالى فموضوعه القيمة الجمالية التى تتحدد عناصرها فى الفنان والموضوع والمشاهد .

وثمة أنواع أخرى من الحدس يتناولها الفلاسفة والرياضيون ، فهناك حدس رياضى عند فيثاغورس وحدس عقلى للمثل عند إفلاطون وحدس من نوع آخر عند ديكارت R. Decartes يعرفه بأنه :

إننى أقصد بالحدس لا الاعتقاد بشهادة الحواس أو الأحكام الخادعة للتضليل ولكن إدراك عقل سليق ومنتبه إدراكا سهلا ومتميزاً جداً لدرجة أنه لا يبقى أى شيء فيما نفهم أو هو نفس الشيء أو بمعنى أوجز هو الادراك العقلى الحازم الذى . ينسجم عن ومضات العقل وحدها . ومن خصائص الحدس الديكارتى أنه كلى ومباشر أى خطى تام . كما تناول كانط فى سياق فلسفته مسألة الحدس وتناول نوعين من الحدس ، أولهما الحدس الحسى Sensetive - intution والثانى الخالص أو Pure - intuition .

أما فعل الابداع فعبارة عن تأليفات جديده إلى مالانهاية وينحصر فى الا تكون

تأليفات ناقصة والابتكار أو الابداع هو التمييز بين الحرية والالتزام وبواسطة العيان أو الإدراك الحدسى المباشر أو الالهام تبرز الصورة الجمالية ملحة على الفنان فيعبر عنها بوسائل التعبير الفنى والتكنيك غير إننا بصدد التعبير نجد أن الفنان يواجه مشكلات كبرى بالنسبة لحرية إختيار الصورة الجمالية ولقد رأته التكنيكية فى التعبير عنها والحل أو الخلاص من هذه الورطة يمكن فى خاطره الوحى الملهم أو العبقرية ، ومنذ أقدم العصور كان للالهام مكانته فى تفسير العمل الفنى وفعل الابداع ـ فمنذ أفلاطون وعند الشعراء الأغريق الذين أستلهموا ربات الشعر وأبولو . وحجوا إلى جبل أولمب ليمن عليهم بالالهام أو بشيطان الشعر كما أن الشعراء العرب فى الجاهلية وصدر الاسلام إتفقوا تماما مع هذا الرأى أما فى العصر الوسيط فقد كان الشعر ويعتبر ذلك من ألوان الفن يشوبها الزهد والتقشف والنسك ونزعات من التصوف وحالات من الكشف والوجد الذوقى ـ أما فى العصر الحديث والمعاصر فإن المعايير تبدلت وأصبح المحرك الأكبر للعملية الفنية هو الحدس. ويكفى أن نكرر قول ويلاكروا أن الالهام صدفة كالانفعال أو بمعنى آخر أننا نطلق كلمة الالهام على لحظات الابداع الفجائية وهى لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات إنفعالية وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، بعيده عن حكم الادارة وسيطرتها وكما يقول Beldwin ان الالهام إشراق الذهن وأنه آت مما وراء الطبيعة ولم يخف أمر الحدس أو الالهام عن المفكرين العرب والمسلمين فنجد أن ابن سينا يقول عن الحدس « أن الحدس جوده حركه لقوة الفهم إلى إقتناص الحد الأوسط من تلقاء نفسها ».

ويتبين أن المقصود هنا هو المعرفة الفجائية المباشرة ، وبالنسبة للحدس الخالق الذى يطلعنا على الحق والجمال والخير بطريق مباشر ، وفى مقابلة يوجد حدس

رائق تبين فيه آثار التفكير الشعورى ، لأنه مبنى على التجربة ذاتها يأتينا بعد مجهود وبشنا بنا التعب ، وحين نترك أمر المشكلة ، وبعد فترة يبزغ فى ذهننا وبتحليل للحدس يتبين أنه يتألف إلى حد كبير من عمليات التفكير السلبى والعادات الفردية حيث يختلف من شخص لآخر ذلك لأن القدرة على الحدس أو الملكية الحدسية Intuitive-Capacity تختلف من فرد لآخر بالقدر الذى يتفاعل فيه التأمل الشعورى تصل فى النهاية إلى أدراك مباشر للصور الجمالية .

ومن وجهة النظر السيكلوجية ينبغى أن نقرر جدلا يوجد مجال للسلوك الابداعى Creative. Scop.

حيث تقوم عدة قوى ومتغيرات تتفاعل فى سبيل إتمام العمل الفنى لا تصل بذات الفنان بقدر ما تتصل بالدافع الاجتماعى .

لقد نظر فرويد إلى أن أساس عملية الابداع ترجع إلى التسامى بالغريزة ، بينما كان يرى يونج أن أساس الابداع فى اللاشعور الجمعى والفنان يستخدم الرمز الذى يعتمد على الحدس والاسقاط معاً Projection .

كما يبرز «برجسون» أهمية كبرى للحدس فى العملية الابداعية تستند إلى سياق مذهبية فى الفلسفة والميتافيزيقا ويقرر أن جوهر الابداع هو الانفعال الذى هو هزة عاطفية فى النفس والانفعالات على نوعين ، سطحى ينتـــج عن فكرة أو صورة متمثلة Represented أو هو عاطفة وآخر عميق تصدر عنه تصورات Concepts والانفعال الثانى هو جوهر الابداع فى شوء ميادين العـــلم والفن والحياة ، يرجع منشأ هذا الانفعال إلى اتحاد مباشر بين الفنان العبقرى وبين الموضوع الذى يشغله ، فإذا وقع هذا الاتحاد فإنه يتبلور فى حدس ولكى نتفهم هذا الرأى من خلال الفلسفة عنده وقوله بوحدة الوجودة الروحيـة فى سائر

الكائنات الحية ـ وإننا لا نمارس الشعور بهذه الوحدة إلا فى ظروف خاصة ، بعضنا قادر والبعض عاجز ، والقادرون هم العباقرة وقدرتهم فطرية تنحصر فى درجة السهولة التى يصل بها الغريزة لديهم إلى مستوى الشعور، ولما كان أى إتصال بينهما وبين مستوى الشعور أو الوعى كفيل بأن يعطى صاحبه مشهداً عاما للوجود بعلاقاته الباطنية العميقة وهذا المشهد هو ما نسميه بالحدس وسبيل ذلك كما يقول برجوسون أن الفنان ينفذ إلى داخل الموضوع بنوع من التعاطف Sympthy وبهذا المعنى فالحــــدس بمثابة غريزة شاعرة بنفسها قادرة على تأمل موضوعها وتوسيعه إلى مالا نهاية .

إن الحدس يمر بمراحل متتابعة وبحلقات متصلة متعاقبة ليس بينها إنفصال أو هوة ، فأبرز ما يميز الحدس هو الوحده والاتصال والاستمرار واللحظة وحين يكون بزوغ الحدس مصاحباً لوقوع إنفعال عميق ثم يتقدم الانفعال بقوته الدافعة الحيوية الخلاقة Creative - impuls فيدفع هذا التخطيط الواقعى ، فيحاول أن يملأه بالصور أو بالاصوات أو بالأحــــداث على حسب المادة التى يعمل فيها العبقرى ، فإذا كان مصوراً فإن التخطيط يمتلىء بالصور البصرية ـ وإذا كان روائياً فإنه يمتلىء بالأحداث ، وتكون مهمة الانفعال أن تثير الذاكرة فتثير الصور التى تملؤها وأنتقاء ما يلائم التخطيط نحو التعبير أو التحقيق وعلى امتداد الحركة الوجدانية التى تبدأ من التخطيط التخيلى للصور أو الرؤى الجـــالية إلى التخطيط المحقق أى الحركة من الكل إلى الأجزاء فالفنان يتناول موضوعة من جوانبه المختلفة ثم تمضى هذه الحركة بين عدة مستويات نفسيه ولا تبقى فى مستوى واحد . ولذا تقترن بالشعور ببذل الجهد ولا تتم لمجرد الشعور بالتداعى الآلى ومن خصائص هذه الحركة أيضاً ان تأتى بتغييرات لم تكن منتظرة طرأ على

التخطيط العام ، فبدلا من أن يظل ثابتاً حتى يمتلىء بالصور ، نجده يتغير تحت ضغط هذه الصور من وقت لآخر وفى هذا التغيير غير عنصر الجده أو الابتكار كما يمارسه المبدع ، وهذا من شأنه أن يوجد تذبذباً كحركة البندول ، الذى ينجم عن محاولة بعض الصور وحول التخطيط ومقاومة التخطيط لها ، أولا يتم تغييره نتيجة اضغطها عليه وقبولها أياها نتيجة لهذا التعبير ، وهكذا حتى يمتلىء التخطيط وبذلك تتم عملية الإبداع .

ويصاحب حالة الحدس إيقاع معين فى العمل الفنى الذى يمثابه إمتداد للإعراض السيكوفيزيقية التى تصاحب الإنفعال لدى الفنان منذ بدء التجربة الإبداعية بمرحلة المؤثر أو المثير النفسى إلى مرحلة الاستغراق وبزوع الحدس وإنتقائه لصورة فريدة من عدد من الرؤى الجمالية المتناثرة والتى يجلو غوامضها بفعل الحدس الخالص أو العبقرية وهما الوجه الآخر للحدس فى تفسير الابداع الفنى الخلاق .

ومن أشهر النظريات فى مجال الفن والأدب النظرية الرومانتيكية (الرومانسية) وهذه النظرية الشمولية التى تؤمن إيمانا شديداً بالإلهام والحدس والعبقرية وهذه النظرية تمتد أصولها إلى أفلاطون نفسه حيث يصف الشاعر فى محاوره فيؤمن بأنه نسيج هفهاف تبعث به الريح كما تشاء .

وكما يقول إستين Epstein الفن هو إطلاق فائض طاقة متجمعة وبزوغ مفاجىء للوعى الباطن - أى إحداس بأرق للصورة وكقول « كيسلوج » الفن صلة بين الفكر والاجماس أما ج بندا فيقول « الفن هو اختراع أو إبتكار دائم للعقل الذى نحتاج اليه لا كمال الواقع » . والذى نخلص منه إجمالا من هذه

التعريفات أنها جميعها تجعل من حالة الحدس أو مقوم الحدس شرطاً للخلق أو الإبداع الفنى - وتنسب للفنان صفة يجعلها من طبيعته منتهية قيمة ولا شك أن مجرد النظر فى واقع حياة الفنانين ومحاولة تفسير ظاهرة الابداع بالرجوع إلى الفنان بما لديه من حدس خالص للصور أو الرؤيا الجمالية قد يعزلنا عن سائر العوامل الأخرى كعامل التكنيك وأساليب التعبير والأصول والقواعد الفنية والصنعة وباعتبار أن الفن نوع فريد من النشاط الانسانى يعبر فيما حقيقته عن الخلق .

مراحل العملية الابداعية

وبالنسبة لظاهرة الابداع الفنى حيث يمكن أن ندرك أساساً أن ممارسة تجربة الابداع فتطلب من المواهب والقدرات الخاصة كالطلاقة والتشكيل والأصالة والتمييز ، بمعنى أدق يعبر عنها مسلسلة من العمليات والسلوك التعبيرى تبدأ من بارقة الحدس المفاجىء واستبطان الرؤى الجمالية ومرحلة التأهب الفنى وتشكيل المادة إلى أن يصل الفنان إلى تمام التعبير .

ومن ثم فظاهرة أو فينومونولوجيا الابداع تمر بمراحل تطورته ففى بداية للعمل الفنى تتكون الأفكار أو الصور الذهنية كالضباب غير محـــددة المعالم ثم تتضح تدريجاً اثناء نمو العملية وتطورها ، وتبعاً لتغير إنفعالات الفنان المفكر تختلف بداية العمل عن نهايته ، وتوجد أيضا وقفات للفنان من التأمل والتفكير والانفعال تنير له العبقرية أو الحدس الملهم حتى يسرع فى خطوات عمله ليصل فى النهاية إلى تمام التعبير ولقد تفاوتت وجهات النظر بين الفلاسفة والفنانين والنقاد فى تفسير مراحل العملية الابداعية، كما برز الرأى القائل بأهمية الالهام أو الحدس فى العمل المبدع وإليه ترجع ولادة العمل الفنى بكامل كيانه أما الخطوات السابقة

واللاحقة فهى مجرد وسائل تنقية أو تعبير أقرب إلى التكتيك أو الصنعة وما من فكرة أو صورة فى الذهن تأتى فجأة إنما لابد أن يسبقها تحضير وثمة ظروف مهيئة لبروزها ونضجها فإنها تتخذ فى شكل له قيمته الجمالية وينبغى أن نفرق بين الإنتاج الفنى كمجموعة إضافات وبين كونه سلسلة من التحولات ونظاما متتابعاً من التعبير .

وتمر العملية الابداعية بمراحل تبدأ من التحضير وهى تلك الدراسات والرسوم الأولية التمهيدية والملاحظة ورؤيا الطبيعة وفحص الطبيعة ، وهى بمثابة فترة إنتقالية بين التحضير وبروز الفكرة أو حدس الصورة ، وفى هذه الفترة تختمر الأفكار والآراء ولابد للشخص الذى يحس بشعور وإحساس يكون لديه قوة أو الهام يأتى على حين فجأة كما يحدث فى مجال العلم والاختراع ثم يأتى دور الخيال حيث يرتبط بماض الفنان التاريخى لايجاد علاقة جديدة .

ولقد أتجه «بندتو كروتشه» إلى القول بأن الفن عملية الهام أو حدس ولايختلف فى ذلك الفنان الذى أداته الألوان أو الألفاظ أو الأنغام أو الأشكال وحين إستغراق الفنان فى التأليف فظهر مشكلاته تطارده إلى أن ينزل عليه الوحى ومن الامور التى تدعو للتساؤل أن لحظة الألهام لاتخضع لتفسير منطقى لتنوع ظهورها تبعاً للملابسات والصراع ، فالألهام أو الحدس أغرب لحظة فى عملية الخلق ، وبعد ماتخلو صفحة الألهام ونضيع الصورة ويتقدم الفنان خطوة خطوة ثم تأتى عملية التهذيب أو الصقل أو التشطيب . بعد الصياغة التى تتم على أساس استبعاد العلاقات غير الاساسية وتأكيد الخطوط الأساسية منها وإزالة الخدوش والعوامل العارضة وتأكيد القيم الدائمة باستخلاص التعبير مباشرة .

كما تبرز فى المرحلة التالية أصول المهارات والصيغة وحذق القواعد الفنية وتكامل العمل الفنى بما يوفر شرط توافق التعبير ، ويتبع ذلك نوع من التهذيب فى العملية الابداعية حتى تظهر للعمل الفنى ملامحه وسحنته فيتخاق و يتشكل ويبدو كالكائن الحى يفرض وجوده وشخصيته .

وعلى هذا يمكن أن نقرر أن البداية التى يبدأ بها الفنان تختلف كلية عن النهاية التى ينتهى اليها ، فالصورة الأولية التى فى الذهن تعطى إيحاء أولياً ثم تنمو وتأخذ لحماً ودماً وشحما ، ونتيجة لحساسية الفنان ونمو إدراكه تجعله يكتسب رؤيا جدية تساعده على الابداع ، وغير خاف أنه إختلاف نهائية العملية الابداعيه عن بدايتها لا يزال أمراً غامضاً وسراً من الأسرار وبقدر تعمق التجربة الفنية والخبرة الجمالية بقدر ما تعطى الصورة العامة التى تنعكس فى طبيعة عملية الخلق أو الابداع ، عند الفنان الذى أصبح يمثل رمزاً للانسان الدؤوب على كشف حجب المستور أن التهذيب بمثابه اللمسات الأخيرة أوكما يقول مايكل أنجلو هى « التى تصنع الكمال » ولكل فنان على حده فهمه الخاص بالرغم من ان العملية الابداعية يسبقها عملية تحضير لأن شكل التحضير ونوعه يختلف فمن الفنانين من يهتم بالتحضير أساساً وبأداء الرسوم الأولية والدراسات التحضيرية التى تسبق ولادة الفكرة ، وآخرون لا يرسمون أى تخطيطات تقديرية أو كروكى - وعلى سبيل المثال نجد أهمية التخطيط عند فنان مثل « ستيوارت ديفز » فبدونها لا يستطاع الوصول إلى فكرة متبلورة وعلى النقيض من ذاك نجد الفنان « إيفان أوابرايت » حيث يقول أنى لا أصنع أى رسوم بعد ذلك إنما أصنع تصميما كلياً على الورق وقد توجد احتمالات للتعبير بعد ذلك - فأرسم تخطيطاً بالفحم .

وتتصل بالعملية الابداعية بعض المشكلات التى حاول الفن الحديث أن يهدم الفكرة القديمه ويجعل للصدفة مجالا للعمل ، وتتجلى أيضاً مشكلة تسمية الأعمال الفنية فهل نسمى قبل الإبتداء فى العمل فيها أو بعد الإنتهاء فيها ويجيب على ذلك استيوارت ديفز بقوله « هذه التسمية تشير إلى تسلسل وخبرات فى العملية الإبداعية ولعلها تتناسب مع فكرة اللوحة » .

وقد أتجه أتباع المدرسة التجريدية إلى ترقيم اللوحات بأرقام على الاطلاق كما هو الحال فى الأعمال السيمفونية فى الموسيقى .

كما نجد فى فنون الأطفال أن النزعة الإبداعية أصلية وفية ، فما يقع فى يد الطفل يفحصه محاولا حله وتركيبه ، بما يتم عن حب إستطلاع ودأبه للتعبير عن نفسه ويؤدى الخيال دوره فى عالم الأطفال وهو يتشابه مع عالم الفنانين وأنه عالم بلا قيود يمتد عرضا وسعة ، فى الخيال إلى آفاق بعيدة تتجاوز الفضاء واللا متناهى وينبغى أن نشير إلى أن فنون الاطفال تتصف بأنها تلقائية أولية وثانيـــا أنها تتميز بفجائية فى التعبير وهى تختلف عما نسميه بعامل الطلاقه والصدق فى التعبير الفنى عند الفنانين الكبار .

ومن الواضح أن سنين الرعاية الأولى منذ حداثة الطفل لها أهميتها بل أنها تساعد على خلق الفنان المبتكر أو العالم المخترع وذلك يرجع إلى وسائل التنمية الأبداعية بمعنى آخر إلى الميراث الفنى أو تكنيك (الصنعة) .

وبالنسبة الفنان الكبير الذى تجاوز مرحلة الطفولة وتمرس على إستحضار الصور الذاتية والرؤى الجمالية وإدراك العلاقات ومعايشة المواقف فى دوائر المدرسة والمنزل والمجتمع وعلى العكس نجد أنه حين لاتتوفر التهيئة المواتية فينجم

من ذلك نماذج تتصف بسوء السلوك ومن الطبيعى أن التجربة التى تمحو النقد الذاتى والاعتماد على النفس وسعة الإطلاع تؤثر حتما على الأفراد خاصة فى حداثة سنهم وينعكس هذا فى علاقاته بما يمكن تسميته بعدم التوافق الإجتماعى والنفس فى السلوك .

ومن ثم تقع مسئولية التربية وتنشيط وتنمية الإستعدادات والقدرات الابداعية على المعلم ، لأنه من الخطأ أن يسير وفى المثل الشائع الذى يقول بأن الفن يؤخذ ولا يعلم ولقد أثبتت التجارب عدم صواب هذا الرأى تماما .

ومن عوامل التنمية للعملية الإبداعية ذلك القدر من التشجيع والتذوق الفنى المعارض واللوحات الطبيعية التى توفرها البيئة أو تتميز بها .

ومن أهم العوامل الأساسية لسلسة العمليات الأبداعية عامل الحدس والفكر والخيال والاحساس والحرية والخبرة والتكتيك ، وهذه العوامل متطلبات رئيسية لعملية الأبداع الفنى التى تمر بسلسلة من العمليات المعقدة المتشابكة ، فمرحلة التحضير والبحث والتأمل والإستغراق والحدس المهم فالتعبير ، وسلسلة العمليات الجمالية أو مراحل الإبداع تمثل جانب التطور والنمو ، بينما المحاكاة تمثل الأجترار والتحليل الذى لا يأتى بخلق أو أبتكار .

ومن ثم تتحدد لنا معالم الصورة أو المثل أو النموذج الذى يتعين على الفنان أن يسلكه فى عملية الإبداع . غير أن ملامح هذه الصورة أو الشخصية المبدعة من نسج خيالنا فحسب لأنه من الصعوبة بمكان أن نموذج مثل الفنان المبدع أو مثل أعلى لسائر الفنانين يحتذون حذوه فى الإبداع هذا إذا ماحاولنا أن نعرف الفن بالفنان أو نتجه إلى العمل الفنى وإلى المنجزات الفنية التى تتميز بقدر واضح من

الإبداع والابتكار وهذا الموقف أيضا يشوبه عدم القدرة على إستصدار الاحكام وا بادىء العامة .

والسبيل إلى إيجاد حل منهجى لهذه المشكلات التى تفترض الفرض العلمى للبحث هو أن نرصد ونسجل العملية الإبداعية منذ بدايتها حتى نهايتها وتحليل الخطوات والمراحل والتطورات التى من خلالها يمكن إيجاد تفسير شامل لعملية الابداع لظاهرة معينه وكواقع محدد وكنتيجة جمالية . إن معايشة التجربة الإبداعية وتسجيلها منهجيا تعطينا مثل مشابهاً بالقياس مع الفارق بحالة الحمل والإنجاب وهذا التشبيه الفزيقى يوضح بعض الشىء وظيفة وغاية العملية الإبداعية فى الفن وذلك لأن الصورة موضوع الحدس الجمالى هى واحدة من الصور التى توجد مع غيرها فى حالة تشتت وتفرق إلى أن يحدث الاخصاب او لحظية الحدس الملهم ويتركز على صورة بعينها كافة الوظائف العضوية فيكون ذلك بمثابة جيش أو بداية الحمل ومن خلال أطوار ومراحل متصلة ومعاناة على مدى فترة زمنية محددة بأجل معين أو مستثناه لهذا التحديد بأجل آخر معين يتم فى لحظه يعقبها الوضع الخروج إلى الوجود بملامح وكيان مستقل له طابع الخبرة والابتكار ، وتدب الحياة فى أوصال هـذا المولود ويصبح شيئا مستقلا قائما بذاته .

والفنان على مدى معاناته من هذة الحالات يغتبط ولو أنه فى قرارة نفسه يتألم وتنتابه أحوال من الضيق والقلق التعب ، ويتصارعه شعوران متضادان شعور بالفرحة وإحساس بالألم . والفرحة مصدرها شهوة الإنجاب وحب البقاء والألم مصدره الاحساس بالتعب والمرض والقلق .

لهذا فإن الطراز الخاص من الناس الذين يتمتعون بقدر هائل من الحساسية والتعاطف والمشاركة هم قلة من المبدعين الخالصين الذين يعيشون حياتهم بين قطبى الفرحـــة والألم بين السعادة والشقاء بين الإقبـال على الحـــياة والخـلاص منهـا .

إن المراحل المتعاقبة للإبداع الفنى تمثل وحدة متماسكة وإطاراً محدداً لظاهرة طالما كانت سراً وإعجازاً محيراً .

الكشف عن ميكانزم أو طبيعه الابداع الجمالى

يتصل الإبداع الفنى فى جانبه الحدسى وجانبه التعبيرى بالحالات الشعوريه والوجدان والانفعالات والعواطف ، وهى إما أن تكون عامه كشعور بالارتياح أو للذة أو الالم وأما خاصة كالانفعال بالغضب أو الخوف

وما من عمل فنى يستجيب له الفنان إلا وله أصوله النفسية ، من وجود منبه أو باعث أو مثير Stimulus يثير الفنان ويؤدى إلى الانفعال .

وقد أجريت تجربة (T.A T) [1] على مثل هذه الحالات ، فقد يتعرض الفنان موقف انفعالى يتصف بالخطورة ولكن الفنان لا يشعر بالخوف نتيجة رؤية حيوان مفترس وإنما يكون هذا الموقف بمثابه مثير . فقد يكون هذا المثير خارجيا أما عن طريق الرؤية أو السماع أو داخليا كحالة التذكر أو الحلم فينفعل الفنان وتأتى استجابته على هيئة رغبة ملحة أو ميل قوى وعمل نشاط تعبيرى وتصاحب هذه الحالات تغيرات تعبر عن المواقف الانفعالية من تقمص أو توحد Identification وتغييرات جسمانيه ناشئه عن تنشيط الجهاز العصبى nervus system نتيجة افراز مادة الأدرينالين فتنشط سرعة دقات القلب والحركة السريعة لليد وتدفق الدم واضطراب النفس ، ونشاط فى خلايا المخ والأعصاب التى عملية التفكير والتخيل والتصور والتذكر وتوارد الخواطر على الذهن وكأنها قذائف مما يسهل الأمر لدى الفنان فى عملية الخلق والإبتكار .

ومجمل القول أن الأحساس أو الإدراك الحسى هو نتيجة تأثير العالم الخارجى أو الداخلى على حواس الفنان . ولكى يحدث الأحساس لابد من توفر ما يلى

---

(1) Thematic Apprerception Test أختبار إدراك الموضوع

(١) وجود المؤثر أو المثير أو المنبه Stimulus كمصدر للاحساس صوتيا أو مرئيا .

(٢) وجود أعضاء الحس التي تستقبل تأثير المؤثرات كوسيلة السمع أو الرؤية أو اللمس .

(٣) تأثر العنصر الحساس والأعصاب الحسية التي ترسل موجاتها إلى المراكز العصبية بالمخ .

(٤) الشعور بتلك الشحنات العصبية أو الذبذبات وبداية مرحلة إدراك الإدراك أي مرحلة Apperception وهي مرحلة نفسية عقليه .

ويمكن أن تشبه الخطوات أو الأطوار التي يمر بها الاحساس الجمالي فيما يلي:

أولا : مرحلة فيزيقية Physical Period وهي مرحلة وجود المؤثر الخارجي أو الداخلي الأشياء .

ثانياً : مرحلة فسيولوجية Physiological Period وهي مرحلة تأثير الأشياء على معطيات Data الحس عند الفنان وإنتقالها إلى المخ .

فلقد اعتاد المشتغلون بالدراسات الفلسفية على إدخال علم الجمال ضمن مباحثهم المعيارية فوضعوه إلى جانب المنطق والأخلاق ليكتمل ثالوث (الحق والخير والجمال) حتى أننا نجد أندريه لالاند André laland في معجمه الفلسفي يذهب إلى هذا المذهب ، إذ يفرق بين نوعين من العلوم ، علوم وصفية تدرس الوقائع facts وعلوم معيارية تدرس القيم Valuesor norms ، كما ذهب أيضا كريستيان وولف Woolf في كتابه الملسق (فلسفة المحدثين المعاصرين) إلى أن علم الجمال يندرج تحت مبحث القيم أو الاكسيولوجيا Oxeology الذي يتناول

بالدراسة الحق والخير والجمال أى علوم المنطق والأخلاق والجمال . غير أن الفيلسوف فيكتور باش V. Basch يقرر بأن عالم الجمال ليس بمتأمل تنحصر مهمته فى الإدراك الحسى كما أنه ليس بفنان يصدر فى عمله عن الهام فنى ، وإنما هو عالم تنحصر مهمته فى فهم الظاهرة الجمالية والعمل على توضيحها فى الأذهان)

ولا شك أن علم الجمال وإن كان يقوم على شعور حـــدسى فان عالم الجمال حينما يصف ظاهرة أو قيمة جمالية يستعين بمناهج الاستدلال والتجريب لتفسير العمليات الجمالية .

ذلك أن الانفعال والشعور الوجدانى لا يكتمل فى مجال النشاط الفنى إلا بتواجد عنصر الخيال ولا تتحقق كذلك فى مجال التعبير الفنى إلا باكتمال مراحله واطواره من ناحيه أ كتمال عناصر الصورة الأولية بفعل المخيلة .

كما أن المجال الجمالى يمارس حريته فى التعبير الفنى الذى يعبر عنها الفنان المبدع .

ثالثا : رحلة سيكلوجية Psychological peiaol

وهى مرحلة نفسية تتحدد فى الشعور بالإدراك الحسى لموضـــوع الصورة الجماليـــة .

ومن ثم فوظيفة الاحساس أنه يتم إدراكنا لعالم الأشياء أو الموضوعات مصداقا للعبارة القائلة (أن لاشيء فى العقل مالم يكن من قبل فى الحس) ، وبقدر تنوع عوامل الادراك الحسى موضوعيه كانت أم ذاتية تتنوع معارفنا فادراكنا للمحسوس الجزئى إدراك حسى Sensible أما إدراكنا للمدرك الكلى فهو إدراك معقول Intellecinel .

ولكن نتبين عن قرب ميكانزم Mechanism الابداع الجمالى أو الكيفية

التى بها يستحضر الفنان الصور الجمالية الأولية يتعين علينا أن نعتبر أن الادراك الحسى كمصدر أساسى للمعرفة وللخبرة الجمالية التى تشترط وجود الأشياء المحسوسه واعل عملية استرجاع صور المدركات الحسيه التى سبق إدراكها تسمى تصوراً Conception وشرط حدوث هـــذا التصور أو الادراك الحسى إرتباطه بما سبق أن إدركناه بمعطيات الحس سواء أكانت صوراً بصرية أو سمعية أو لمسية أو حركيه أو ذوقيه .

وثمة فارق بين المدرك الحسى وبين الصورة المتمثلة التى فى الذاكرة من حيث أن المدرك الحسى مرتبط بموقف محدد بزمان وبمكان وعلى العكس بالنسبة للصور الذهنيه فهى لاتحدد بزمان أو بمكان وتكون أقل وضوحا ، ثم تأتى عملية التخيل الابداعى Creative imagination فترتبط بين الصور الذهنيه لايجاد تشكيل جديد مبتكر مؤلف من عناصر ويمر التخيل الابداعى بمراحل هى :

(ا) مرحلة التحليل Analysis التعرف على الاجزاء أو العناصر لاستخلاص صورة منها .

(ب) مرحلة التركيب Synheais للتأليف بين عناصر الصورة وربطها

(ح) مرحلة الالهام أو الحدس Intuition بالكشف عن الحقائق المكتملة للصورة بكل عناصرها .

ومن الواضح تماما أن القدرة على التخيل الابداعى لابد وأن توجه الفنان فى ممارسة سلوكه الجمالى فى الفن ومختلف أساليب التعبير الفنى بفضل ما لدى الفنان من أستعدادات وقدرات ومواهب .

ويجدر بنا أن نشير فى إيجاز إلى خصائص النشاط التخيلى الابداعى وذلك لأهمية مقوم الخيال فى عملية الابداع الجمالى .

النتيجـــــة

بعد استعراضنا لتطور نظريات الإبداع الفني ، ثم لعملية الإبداع الفني من الناحية النظرية وذلك بوضع المشكلة في اطار الفرض العلمي كقضية أساسية في مجال فلسفة الجمال .

وما قررناه منذ البداية من أن الابداع الفني يمثل تجربة معاناة متصلة تبدأ من مرحلة بزوغ أو قنص الصورة من عديد من الرؤى الجمالية Esthetic vitions ثم يأتي دور الحدس Intuition الملهم الذي يعطي للصورة اشراقة وجود فتفيض على الفنان صورا خصبة . وتكتمل الصورة بتمام التعبير عنها Full expression، وبعد إكتمالها تأتي الصورة مطابقة الرؤية الأولية أو قد تختلف عن الرؤية الاولية تبعاً لأصالة الفنان المبدع الذي يتمتع بطاقة إبداعية وبقدرات وفيرة تكفيه فيستطيع أن يبلور الرؤية الأولية أو الصورة بفضل الالهام أو الحدس الخالص الذي يفيض عن وجدانه الشاعري فيبتدع أسلوبا أو نسقا أو نمطا تعبيريا ينتمي إلى ذاتية الفنان - ينتسب إلى الاتجاه أو النزعة المدرسية الفنية التي يؤمن بها.

وإن كنا قد افترضنا من قبل أن الطريق الذي يقطعه الفنان لكي يتعرف على حقيقة الموضوع الجمالي إنما يتكشف بفضل ما يتمتع به حق حدس اشراقي وما اكتسبه من خبرة وتكنيك ، فإن هذا الافتراض يوضح أن طبيعة موضـــوع الدراسة للعملية الإبداعية تتجاوز المفهوم السيكلوجي الجـــزئي وكذا المفهوم التكنولوجي الجزئي وكذا المفهوم السوسيولوجي الجزئي لأن طبيعة موضوع الابداع تحتم نظرة شاملة في إطار المفهوم الاستطيقي أو الجمـــالي بالنظر إلى سلسلة العمليات التي يأتي بها الفنان المبدع في هذا الصدد . حيث يتبين لنا أن الفنان

يقطع مرحلة إبداعية متصلة الحلقات تبدأ عقبة أو بعره اللا تميز السلو فى إدراك الموضوع الجمالى ثم حقبه الادراك الإيجابى أى ينتقل الفنان من حالة الكمون أو الاختمار إلى حالة الاشراق أو فعل التصير ، حيث تتمثل أمام الفنان فى المرحلة الأولى العديد من الرؤى الجمالية أو غير الجمالية صورة مشوشة ثم تبزغ الصورة الجمالية وتكاد تكون ضبابية غير واضحة المعالم،فتتملك الصورة على الفنان مشاعره وعلك الفنان على الصورة إرادة التعبير عنها وتتضح الصورة رويداً رويداً ،وعلى هذا حينما يبدأ الفنان فى التعبير عن الصـــورة تخرج حاملة لونه نتيجة للاختمار الشعورى و اللاشعورى الذى يسبق الولادة الفنية والتى تصاحب عمله نمو تكامل الصوره من خلال التشكيلات التجريبية الفنية أو الاسكتشات

ولعل دراسة العملية الابداعية تتضح إذا ما أخذنا فى الاعتبار المقومات الأساسية لها : ـ

(١) الفنان ذاته وقدراته واستعداداته الفطرية وحدسه الرهيف أو عيانه المبـــاشر .

(٢) الخبرة الجمالية والتقاليد الفنية ومهارة الصنعة والتكنيك .

(٣) الصور الأولية أو الرؤيه الجمالية esthetic vision وهى موضوع الحدس الجمالى .

(٤) المادة التشكيلية أو الوسيط المادى Medium سواء من حجر أو نحاس الخ .

وتتم العملية الابداعية عن علاقة ديالكيته (جدلية) بين عنصر الذات المبدعة وبين الموضوع الجمالى من ناحية وبين الذات والمادة الوسيطه من ناحية أخرى ،

وتتمثل فى هذه العلاقة حالة من التذبذب بين شد وجذب و رفض وتقبل وخلالها فتتأثر الحالة الفسيولوجية للفنان تأثيراً كبيراً .

ولا شك أننا أمام هذه العلاقة نتسائل عن طبيعة العمل الابداعى وما يتميز به عن المحاكاة أو التقليد ، لكى نجيب على هـــذا فانه من الواضح أن العمل الابداعى ليس عشوائيا بل فعل شرطى يخضع لتوجيه ما ، ويختلف عن مهارة الصنعة والتقليد إذ يعتمد على قوة الحدس أو الألهام الذى يختلف عن الوعى أو الخبرة ، وقد تبين من استعراضنا السابق لتطور النظريات الفلسفة التى قيلت بصدد تفسير الابداع ومنها بعض النظريات المشوبه بالنزعة الميتافيزيقة أو بالنزعة الثيولوجية أى الدينية أنها استغرقت فى متاهات وفروض متضاربة إذا أنها كانت تنظر إلى الفنان باعتباره يستوحى عمله من ربات الشعر والجمال ، ولما كان هذا التضارب يؤدى بالباحث إلى فروض شتى وتفريعات متنافرة وخلط بين النظرة الاسنطيقة وغيرها من وجهات النظر فكانت نتيجته أن البحث يتوقف ويزداد غموضا وابهاما عن ذى قبل ، لذا يحسن بنا أن نستخدم كلمه الإبداع للدلالة على العمل الفنى الابتكارى .

ونقطة البداية فى أى عمل فنى هو توفر شحنة أنفعالية لدى الفنان بمعنى أنه يتم خلق العمل الفنى فى عقل الفنان فيكون صورة خيالية فى رأسة فاذا ما وجدت الصورة فى العالم الواقعى تصبح حقيقة جمالية يمكن إدراكها بمعطيات الحس، فالفنان ينشىء مخططا للصورة أو للوجه التمثال ويكون بمثابة مشروع تخطيطى فى الذهن أو على الورق فاذا ما تم التنفيذ أو التعبير نقول أنه تصميم وليس التخطيط الأولى للصورة أو الاسكتش كما ان فعل الخيال كعنصر فعال فى أخصاب الصورة الجمالية ليس له عامل عرضى

ومجمل القول، أن الابداع الفنى نسق جمالى خلاق يشتق عن قدرات واستعداد إداء الفنان ، وهذا النسق يستند إلى مقومات أساسيه تتحدد فى مقدم الموضوع الجمالى أو الصورة الفنية (الشعرية - التشكيلية الايقاعية - الدرامية) ثم مقوم الحدس وهو وسيلة الوجدان لادراك الصورة الجمالية ثم التعبير وهو كيفية الصياغة والبلورة للصورة موضوع الحدس ، وكل هذه المقومات ليست بمعزل عن عنصر الخيال الابداعى الذى يعمل على توليد الصور وإبرازها فى شكل أو صور جديدة .

كما نميز عامل الخبرة الفنية أى ميراث وتقاليد التكنيك الفنى ومن خلاله يمكن للفنان أن يطوع المادة الوسيطة التى يشغل منها الصورة أو الموضوع الجمالى، وبقدر ثراء المادة واستيعابها للصورة بقدر ما يأتى لبعيد عن الصورة أو السيما مطابقا لما فى ذات الفنان .

ومن خصائص النشاط الابداعى أنه ديناميكى ينتقل من مستوى لآخر دون تباعد ، ويمكن أن نستخلص بعض النتائج العامة نوجزها فيما يلى :

أولا : أن محاولة الكشف عن الابداع الفنى - وإن كان يحيطها سيـــاج من الغموض - إلا أن الدراسة المنهجية تمحو هذا الغموض ونكشف عن ماهية الإبداع الفنى ومقوماته فبفضل المنهج التكاملى الذى يجمع ما بين الماطنة والتأمل وبين التجريب .

ثانيا : لما كانت مشكلة الابداع والكشف عن أسرارها تعتبر حجر الزاويه فى علم الجمال فإن كثير من المشكلات فى علم الجمال فى حاجة إلى معاودة النظر فيها لتمحيصها وإعادة صياغتها من جديد ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر مشكلات التذوق والحكم والنقد الجمالى

ثالثـاً : ابرزت الدراسة أن مقومات لعملية الابداعيه تتحدد في القوة الحدس والوصول بها والخبرة والمادة والخيال وهذه المقومات محصلة تجربة جمالية يعيشها الفنان ويمر بمراحلها منذ لحظة نزوع الرؤية إلى مراحل اكتمالها

رابعاً : نجد أن الفنان يتأثر إلى حد ما بتلك النزعات المدرسية في الفن عن الموضوع الجمالي ومدى التزامه بهذا الإتجاه المدرسي .

خامساً : تمت إتجاهات لدى الفنانين تؤمن بالنزعة الحدسية تبلغ نسبتهم ٢١ ٪ وتبلغ نسبته اللاحدسيين ١٧ / وثالثهم القائلون بالحـــدس الضبابي والاكتمال التدريجي ونسبتهم ٦٢ ٪ .

سادساً : يتميز العمل الابداعي بوصفه موضوعاً جمالياً بأن له وحدة جمالية متميزة .

سابعاً : نخلص من هذا أن تفسير الظاهرة الابداعية يتحدد في أنها حدس أصيل للرؤى الجميلة وإرادة تشكيل من خلال رموز فنية وبجردات موحية خاصة في مجال التصور المصرى ، ونقطة البدايه هي الانطباعات الحسية المفككة التي يدركها الفنان عن طريق المعطيات الحسية والحـس المصرى أكثرها تميزاً فتتحول هذه الانطباعات إلى صور أو رؤى جماليه قد تكون مستوحاه من الطبيعة والأشكال الحديثه أو من نسيج الخيال الابتكاري وتصبح الصوره الأولية في إكتمالها مادة البعد الوسيط بمثابة علاقة عضوية لا تلبث أن تتوحد في إطار أو طراز أو نسق جمالي يمكن تذوقه وإصدار الحكم الجمالي عليه .

ملحق : عن الدراسة التجريبية للابداع الحالى

فى الصفحات القلائل نشير إلى تلك الدراسه التطبيقية التى تناولت مشكلة الابداع الفنى فى مجال الفنون التشكيلية استكمالا للفرض الفلسفى والعلمى الذى طرحناه فى صفحات الكتاب.

وفيما يلى نص أسئلة الاستفتاء والاستبيان الموجه إلى الفنانين التشكيليين.

السيد الأستاذ /

تحية طيبة وبعد.

رجاء التكرم بالاجابة على نمـــوذج الاستخبار الشخصى المرفق طيه ، وإننا نشكر لكم هذا التعاون الجيل لاخراج الجانب التطبيقى من الرسالة العلمية فى موضوع (الابداع الفنى بين حدس الصورة والتعبير) . باشراف الأستاذ الدكتور محمد محمد على أبو ريان أستاذ الفلسفة بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية والمقدمه من السيد / محمد عزيز نظمى سالم الطالب بالدراسات العليا

وتقبلوا وافر التحية والسلام ؟

تحريراً فى ١٩٦٤/١/١ م

مقدم البحث

نموذج استخبار
للسادة الفنانين والفنانات

* الاسم :

* موجز للتاريخ الفنى :

١) ماهى المؤثرات التى تجعلك تستجيب لإنتاج عمل فنى ؟

٢) تذكر عمليه الإبداع فى آخر لوحة أو عمل فنى . فى صورتها التى كانت فى النفس قبل العمل الفنى . أو انها تجلت وقت الرسم ؟

٣) هل تغيرت الصورة أثناء التعبير أو تقوم بتغيرها نتيجة لرأى شخص آخر ؟

٤) هل تفضل أن تعرض اللوحة على أحد أثناء العمل الفنى قبل أن تكتمل أم لا ؟ ولماذا ؟

٥) هل توجد صلة بين أحداث الحياة اليومية الواقعية وبين الأثر الفنى المعبر ؟

٦) هل يختلف التعبير تبعا لاختلاف الموضوع الذى ترسمه وكيف ؟

٧) هل تلتزم فى التعبير عن الصورة التى فى نفسك التزاما معينا ؟

٨) كيف رسم لوحة . و.. مراحل العمل الفنى ؟ هل ترسم كروكيا أو أكثر أو اسكتش ولونا أم بدون الوان م تنقله بدون اسكتش . وضح ذلك ؟

٩) ما هى نهاية العمل الفنى فى اللوحة ؟

١٠) ما شعورك قبل لحظة العمل الفنى وأثناء لعمل لفى وبعد العمل الفى ونوع هـ ا الشعور ؟

١١) ما هو الابداع أو الخلق أو الإبتكار فى نظرك ؟

١٢) أشياء أخرى ترى إضافتها

• رجاء إرفاق كروكى أو أكثر للوحة فنية أنتجتها وصورةفوتوغرافية للوحه منها مبينا أسمها وتاريخ عملها .

وقد أجاب على هذا الاستبيان أو الأستخبار الشخصى من الفنانين والفنانات التشكيليين كل من :

١) السيد/ محمد سيف وافى
٢) « د. / محمود محمد البسيونى
٣) « / صلاح جاهين
٤) السيدة/ ملك أبو النصر
٥) السيد /محمد محمد القبانى
٦) السيدة/ وفيه عابدين
٧) السيد/ على دسوقى
٨) السيدة / ناديه الجمال
٩) السيد/ السيد محمد شفيق
١٠) السيدة/ صفية حلمى حسين
١١) السيد / محسن حسين محمد
١٢) « / عبد المنعم مطاوع
١٣) « / أحمد عبد المحسن
١٤) السيدة / جاذبيه سرى
١٥) « / عزيزه ابراهيم فؤاد
١٦) السيد/ صبحى قليني الشاروني
١٧) « / د. أحمد ماهر رائف

١٨) د / محى الدين صالح

١٩) د / محمد حسين هجرس

٢٠) د / صلاح حسنين

٢١) د / عطية حسين

تعليـــق :

وقد أرسلت ١٠٠ وثيقة أجاب عليها العـــدد الموضح أسماؤهم عاليه . وقد استبعدت من الاجابات التى ثبت نقلها عن مصادر معروفة كما لم تثبت أسماء من رفض الإجابة ، كما استخدم منهج المقابلة الشخصية مع كل من :

١) السيد / عمر النجدى

٢) د جمال السجينى

٣) د / حسن سليمان

٤) د / عبد الهادى الجزار

٥) د / حسن محمد حسن

٦) د / فاروق شحاته

٧) د / رمسيس يونان

٨) د / أنور عبد المولى

٩) د / سعيد تحسين

١٠) د / حافظ فهمى

١١) د / أحمد عثمان

١٢) د / محمود موسى

وتمت المقابلة المباشرة معهم حيث أمكن الافصاح عن كثير من جـــوانب

التجربة الإبداعية ولو أنها كانت اجابات غير محددة وكلها تدور حول طبيعة العمل الفنى والتعبير عن الموضوع الجمالى كما أستخدم منهج الملاحظة لأعمال كل من ·

١) السيد / حسين بيكار
٢) « / كامل مصطفى
٣) « / صلاح طاهر
٤) « / يوسف فرنسيس
٥) « / عبد الحميد الدواخلى
٦) « حامد ندا
٧) « / جورج البهجورى
٨) « / عزيز يوسف
٩) « / أسعد مظهر
١٠) « / آدم حسنين
١١) « / الحسين فوزى
١٢) « / أحمد عبد الوهاب
١٣) « / صلاح عبد الكريم
١٤) السيده/ أنجى أفلاطون
١٥) السيد / أحمد لطفى
١٦) السيدة/ مريم عبد العليم
١٧) السيد/ محمود الشال
١٨) « / مصطفى الرزاز
١٩) « / رفيق شرف

٢٠) السيد / رمضان عبد الرحمن

٢١) د / محمد عويس

٢٢) السيدة / إحسان مختار

٢٣) السيد / رستم العشرى

٢٤) د / بابا جورجيون

٢٥) د. د. / رمزى مصطفى

وتمت بطريق الزيارة الفاجئة للاحظة إنتاجهم سواء فى مراسمهم أو المعارض.
كما أستخدم منهج الاختبارات السيكلوجية مع كل من :

١) السيدة / إجلال سالم

٢) السيد / عبد الغفار الحسينى

٣) الطفل / ابراهيم رمضان عبد الرحمن

٤) د / سعاد محمد على أحمد

٥) السيد / فتحى نعمان

حيث أمكن تطبيق اختبار تكمل الأشكال والصـــور الخاص بقياس الابداع الفنى

تعليق عام التطبيقات الجمالية :

عدد

(١) بلغ عدد حالات الاستبيان ١٠٠ حالة أجاب منها ٦٠ حالة أى بنسبة ٦٠ ٪ وكانت نسبة الذكور من الفنانين ٨٧ ٪ ونسبة الاناث ١٣ ٪ وتخلف من المجموع ما يساوى ٤ .

(٢) يتضح من بيان حالات التخلف واستبعاد الردود أن عدد ١٠ حالات يرفضون أبداء أسباب وعدد ٥ حالات بسبب غموض أسئلة الاستبيان وعدد ١٥ حالة بسبب العجز اللغوى وعـــدد ١٠ حالات ى استبعدت اجابتهم انقلها من مصادر معروفة .

(٣) توزعت الحالات حسب الطرق العلمية إلى ٢٠ حالة عن طريق الاستبيان الشخصى وعدد ٢٣ حالة عن طريق الملاحظة وعدد ١٢ حالة عن طريق المقابلة الشخصية وعدد ٥ حالات عن طريق الاختبار السيكلوجى

(٤) بلغت نسبة الردود والاجابات وتصنيفها على الوجه الآتى .

ا - بلغت نسبة القائلين بالحدس الكامل للصورة الجمالية عدد ١٥ بما يوازى ٢١ ٪ .

ب - بلغت نسبة القائلين بالخلق التدريجى للصورة بدون حدس عدد ٩ بما يوازى ٧ ٪ .

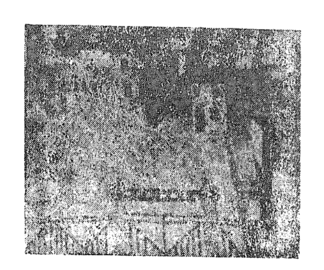
جـ - بلغت نسبة القائلين بالحدس التعبيرى واكتمال الصورة تدريجيا عدد ٢٦ بما يوازى ٦٢ ٪ .



شكل (١)



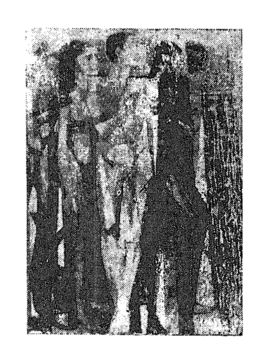
شكل (٢)



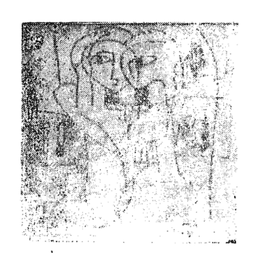
شكل (٣)



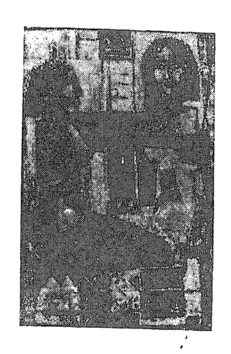
شكل (٤)



شكل (٥)



شكل (٦)



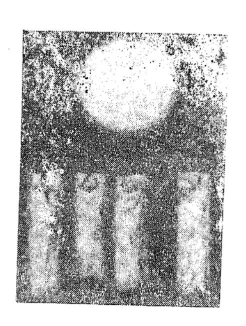
شكل (٧)



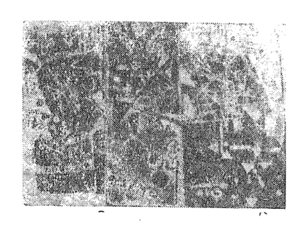
شكل (٨)



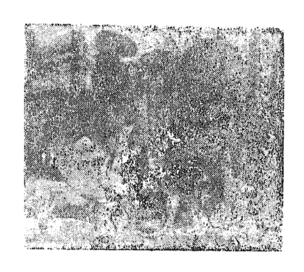
شكل (٩)



شكل (١٠)



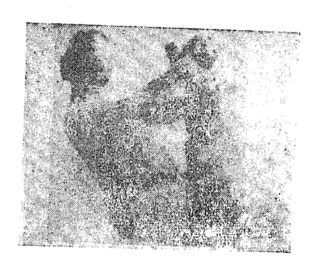
شكل (١١)



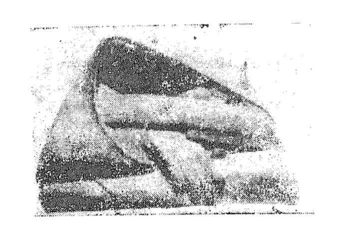
شكل (١٢)



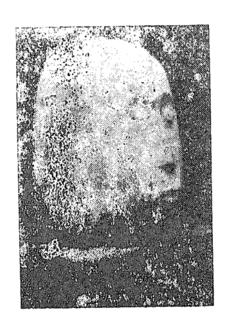
شكل (٣)



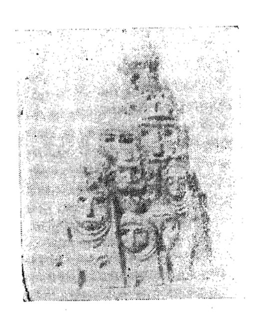
شكل (١٤)



شكل (١٥)



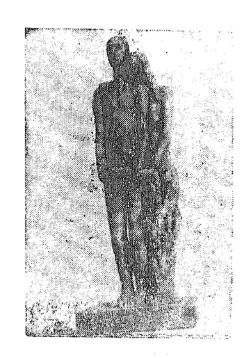
شكل (١٦)



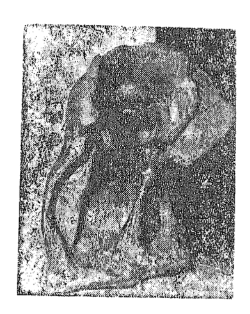
شكل (١٧)



شكل (١٨)



شكل (١٩)



شكل (٢٠)

المراجع العربية

أولا المراجع العربية :

(أ) ١ ـ د محمد محمد على أبو ريان فلسفة الجمال ونشأة الفنـــون الجميلة دار المعارف

٢ ـ د. أميرة حلمى مطر علم الجمال مترجم تأليف د. هويسمان طبعة القاهرة

٣ ـ د محمود الشامى التذوق الفنى طبعة القاهرة

٤ ـ د زكريا ابراهيم الفن خبرة مترجم تأليف ج. ديوى دار النهضة طبعة القاهرة .

٥ ـ د. حسن حنفى الفن والحياة الاجتماعية مترجم تأليف بليخانوف طبعة القاهرة .

٦ ـ محمد صدقى الجباخنجى فنون التصوير المعاصر طبعة القاهرة .

٧ ـ د. محمد عبد العزيز اسحق الفن المصرى الإسلامى طبعة القاهرة

٨ ـ على حسن الخربوطلى الحضارة الاسلامية مترجم تأليف خودا بخش طبعة القاهرة .

٩ ـ سعد الخادم الفن والتربية لاجتماعية طبعة القاهرة

١٠ ـ د. محمد زكى البسيونى الفن والتربيه الاجتماعية طبعة القاهرة .

١١ ـ أحمد فهمى العمروسى الفـــون الجميلة وأثرها فى تربية الذوق لسليم طبعة القاهرة .

١٢ ـ د. زكريا ابراهيم فلسفة الفن فى الفكر المعاصر طبعة القاهرة

١٣ ـ د. سعد المنصورى ومسعد القاضى الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها طبعة القاهرة .

١٤ ـ د. محمد زكى لوسيوفى الفن الحديث طبعة القاهرة .

١٥ ـ د. سامى الدروبى المجمــل فى فلسفة الفن مترجم تأليف كروتشه طبعة القاهرة

(ب) ١٦ ـ محمد رشاد بدران نظرية الموسيقى مترجم تأليف د. وانيا وزير طبعة القاهرة .

(ج) ١٧ ـ حسن محمد حسن مذاهب الفن الحديث طبعه القاهرة

١٨ ـ أسعد مليحه الرؤيا الابداعية مترجم « «

١٩ ـ حسن محمد حسن الأصول الجمالية الفنية الحديثة « «

(ر) ٢٠ ـ أحمد رشدى صالح الفنون الشعبية « «

(د) ٢١ ـ د أحمد عزت راجح أصول علم النفس طبعة دار المعارف

(س) ٢٢ ـ د مصطفى سويف أسس الابداع الفنى فى الشعر خاصة طبعة القاهرة

(ع) ٢٣ ـ د عبد العزيز عزت علم الاجتماع الجمالى « «

٢٤ ـ عبد الحليم فتح الباب الفن والمجتمــع مترجم تأليف هـ . ريد طبعة القاهرة

(غ) ٢٥ ـ أنطونيو غرسيا الفن والفنانون المسلمون مترجم طبعة القاهرة

(ك) ٢٦ ـ كمال الملاخ الفن الحديث والمعاصر مترجم تأليف فلاحان طبعة القاهرة .

٢٧ ـ كمال الملاخ ورشدى اسكندر خمسون سنة فى الفن طبعة القاهرة

(م) ٢٨ - د زكى نجيب محمود فلسفة وفن طبعة القاهرة
(ه) ٢٩ - محمد عزت مصطفى قصة الفن التشكيلى » »
٣٠ - د. أحمد حمدى محمود مبادىء الفن مترجم تأليف كولنجوود
طبعة القاهرة .
٣١ - د. أحمد حمدى الفن والحياة مترجم تأليف كولنجوود طبعة القاهرة
(ن) ٣٢ - عبد العزيز نظمى الفنون العملية » »
(ى) ٣٣ - أحمد يوسف الفنون الجميلة قديما وحديثا » »
٣٤ - د محمد عزيز نظمى سالم علم الجمال الاجتماعى دار المعارف طبعة الاسكندرية
٣٥ - د " " " " الابداع فى علم الجمال " " " "
٣٦ د " " " " أصول علم الجمال طبعة جامعة صنعاء (اليمن)
٣٧ - د " " " " القيم الجمالية دار المعارف بمصر

ثانياً

مراجع أجنبية

1 — B (Grei ppen,) History of Artistic Imagination in children (Univ. of Iowa 1933)

2 — H. Bergcon, L' Evolution Creatsic, (Paris, Aecan ed 1937)

3 — Bousonquet, History of Aesthetics (Fondon 1934)

4 — Blekanove, Art and Social life (Moskow 1965)

5 — Bayer Essais snr la Méthode en Esthetiqe (Paris , Flamar on)

6 — Basch, Essais Critique sur l,esthtque de kant (Paris 1929)

7 — Baudouin Psychologie de l'art (Alcan 1924)

8 — Collingwood, The priciples of Arts (oxford Univ. 1938)

9 — (Dela croix,)L'Art et les sentiments Esthétiques (1943)

10 — J. Dewey, Art as experience (1934)

11 — Encyclopedia of Arts .

(Phiposophical Libirary, New york)

12 — Fray, Vision and Design .

(Penguin book 1940)

13 — Gilford The nature of creativity (1960)

14 — Ghiselin Breuster, The Creative pro ccess (1955)

15 — Hargeave, The Facuilty of Imagination .

16 — Knox, Aesthetic of Kant, Hegel and Schopenhaur .

17 — Myro Bernard, Encyclopedia of painting (1955)

18 — H. Read Education through Art (1943)

19 — J. P. SARTIRE, L,imaginaire, (Paris)

20 — Talor, Thinking and Creativity (1960)

الفهرست

أهداء

شكر

تقديم

المدخل إلى الابداع فى علم الجمال ١ - ٢٢

مناهج علم الجمال - ٢٢

أولاً الموقف اللامنهجى [النظرة الصوفية] ٢٢

ثانياً : الموقف المنهجى ٢٣

[اصحاب علم الجمال التجريبى ٢٣

[أصحاب المنهج الوصفى أو التحليلى ٢٣

[أصحاب المنهج المعيارى والنقدى ٢٤

[أصحاب المنهج المعيارى ٢٤

منهج البحث فى الابداع ٢٥

طرق البحث التجريبى ٢٨

أولا ـ الاستبيان ٢٨

ثانيا ـ الملاحظة الخارجية الوصفية ٢٨

ثالثا ـ المقابلة الشخصية ٢٩

رابعا ـ الاختبار أو التجريب النفسى ٣٠

التجربة الأولى ٣١

الاستجواب النفسى ٣١

التداعى الحر ٣٢

التطبيق الاول مربع (١) ، مربع (٢) ٢٣
التطبيق الثانى مربع (١) . مربع (٢) ٣٣
أختبارات المهارات الابداعية فى التعبير التشكيلى ٣٤
التطبيق الاول تجربة [تكميل الاشكال] لقياس الطلاقة ٣٤
التطبيق الثانى تجربة [تكميل الصور] ٣٥
تجربة قياس الابداع الفنى ٣٦
عوامل الابداع : عامل الطلاقه أو التلقائية فى التعبير
« التخيل الابداعى
« المهارة التكنيكية
« الخبرة الجمالية واختزان الموضوعات
« التصور البصرى
« الحرية
« الذكاء
« التذوق والتقويم الجمالى
« النفسى والاجتماعى
أسس الابداع ٣٧
(١) الصورة
(٢) الحدس
(٣) المادة
(٤) التعبير
وسائل تنمية القدرة الابداعية ٤١

(١) الميل الذاتى للعمل الفنى
(٢) المهارة والقدرة الابداعية
(٣) الحرية فى التعبير
(٤) تنمية الخبرات الجمالية
(٥) التوجيه الفنى
(٦) تنمية التذوق الفنى
(٧) تدريب الفنان على التصور البصرى فى الخيال والادراك الحسى.

الباب الأول ـ تطور نظريات الابداع ٤٤

دراسة تاريخية نقدية

نظريات الابداع الفنى خلال العصور

١ ـ نظرية الالهام والعبقرية أو الحدس ٤٥

النظرية العقلية ٤٦

٣ ـ النظرية الاجتماعية ٤٦

مقومات الابداع الفنى ٤٧

(ا) المؤثرات الحضارية
(ب) أساليب الصنعة والتكنيك الفنى
(حـ) الوعى الجمالى والقيم الجمالية
٤ ـ النظرية التأثيرية أو الانطباعية
٥ ـ النظرية السيكلوجية والتحليل النفسى

أصول نظريات الابداع ٥٠

أصول النظرية العقلية ٥٠

أصول النظرية الحدسية أو الالهام والعبقرية ٥٢

أصول النظريات الإبداعية الأخرى ٥٤

١ - عمانويل كانط ٥٤

٢ - هيجل ٥٦

٣ - جون رسكين ٦٠

٤ - بندتو كروتشه ٦١

٥ - اردل جنكنز ٦٨

٦ - هربرت ريد ٧١

٧ - دنيس هويسمان ٨٠

٨ - جورج سانتيانا ٨٤

٩ - جورج كولنجوود ٩٠

١٠ - أندريه مالرو ٩٧

١١ - ميرلو بونتى ١٠٠

١٢ - جان بول سارتر ١٠٨

مكونات العملية الابداعيـــة ١١١

(ا) المادة ١١٢

(ب) الصورة ١١٣

(حـ) التعبير ١١٣

دور الحدس فى عملية الابداع ١١٥

مراحل العملية الابداعية ١٢٢
الكشف عن ميكانزم أو طبيعة الابداع الجمالى ١٢٩
النتيجة ١٣٣
ملحق : عن الدراسة التجريبية للابداع الجمالى ١٣٩
نموذج أستخبار للسادة الفنانين والفنانات ١٤٠
ملاحق الاكليشيهات للصور ١٤٥
المراجع العربية ١٥٥
المراجع الاجنبية ١٥٨
الفهرست ١٦٠

طبع على مطابع
رواى للاعلانات
القاهرة . اسكندرية